№2

Киноискусство и кинозрелище

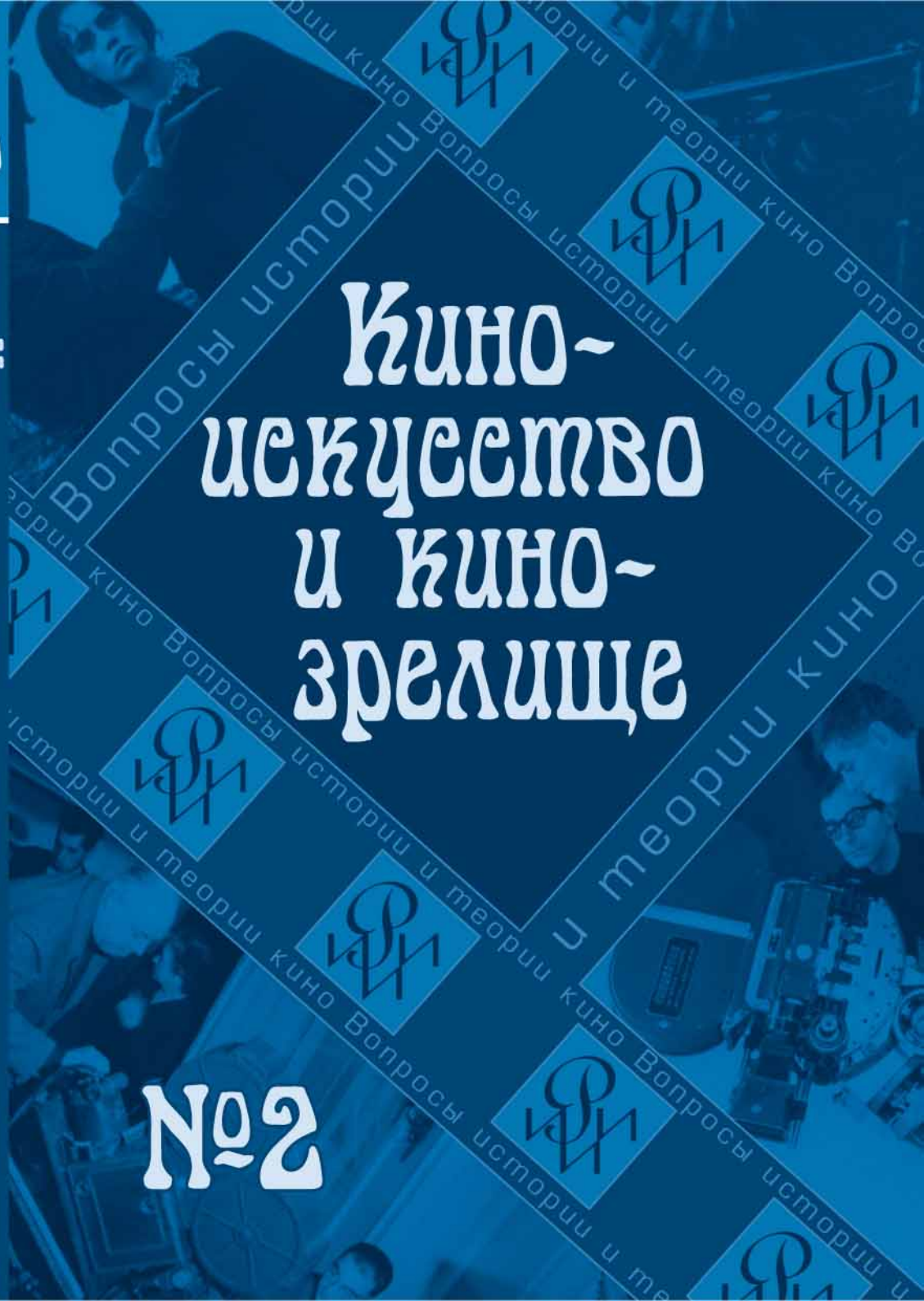
Авторы этого двухтомного труда предлагают киноведческий и эстетико-культурологический анализ различных аспектов соотношения искусства и зрелища на экране.

В первой части обсуждаются качества фильма, обеспечивающие ему статус произведения искусства в полном смысле слова.

Во второй части в центре внимания оказываются кинематографические приемы, которые придают фильму зрелищность.

2

Киноискусство и кинозрелище



Кино-искусство и кино-зрелище

№2

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Серия
**ВОПРОСЫ ИСТОРИИ
И ТЕОРИИ КИНО**

КИНОИСКУССТВО И КИНОЗРЕЛИЩЕ

Сборник статей

Часть II

ЗРЕЛИЩЕ
КАК ИСКУССТВО

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2011

УДК 85.37
ББК 791.43.01

Редактор-составитель:

Доктор философских наук, профессор А. Л. Казин

Научные рецензенты:

Доктор искусствоведения, профессор Н. И. Дворко
Кандидат философских наук, доцент Л. А. Худякова

Киноискусство и кинозрелище. Серия: Вопросы истории и теории кино. Ч. II – Зрелище как искусство / Сборник науч. статей. [Ред.-сост. А. Л. Казин]; Российский ин-т истории искусств. – СПб., 2011.– 226 с.

ISBN 978-5-86845-164-5

© Российский институт истории искусств, 2011
© А. Л. Казин, составление, 2011
© Коллектив авторов, 201

Р. Д. Копылова

СОВРЕМЕННАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ КИНОКРИТИКА: МЕЖДУ ПИАРОМ И АРТХАУСОМ

Трансформация кинопроцесса и кинокритика

Настоящая статья — это анализ наблюдений, накопленных с начала 2000-х гг., это рефлексия о новой роли и новом имидже нашей кинокритики, какими они сложились под влиянием масштабных трансформаций кинопроцесса.

Начнем с небольшой ретроспекции. В кинопроцессе советского времени кинокритика и киножурналистика выступали не только согласно, но и по сути нераздельно — постольку, поскольку нераздельны были задачи информирования о событии фильма и анализа его как художественного текста. А вернее сказать, — киножурналистики в том качестве и значении, в котором она существовала и существует за рубежом, у нас попросту тогда не было — по той причине, что освещение *события фильма* не рассматривалось ни как главный предмет кинопрессы, ни как необходимая составная кинопроцесса. Позитивной стороной фактической нераздельности кинокритики и киножурналистики, характерной для доперестроечного периода отечественного кино, был достаточно высокий уровень киноведческого профессионализма кинопубликаций в массовой прессе. «Королева» кинокритических жанров, рецензия, тогда еще не лишенная своей короны, как правило, в профессиональном отношении мало отличалась от публикуемых на тех же газетных страницах статей киноведов. Отличия определялись авторской индивидуальностью — стилем, видением того или иного критика, наконец, степенью ангажированности (или неангажированности), — но не степенью профессиональной осведомленности.

Кинокритика равнялась на киноведение, а киножурналист — на кинокритика, если иметь в виду профессиональный багаж,

знание теории и истории кино. Но только на первый взгляд подобные отношения могли казаться идиллическими, ибо сложились они в условиях несвободы, в контексте, который определялся государственно-идеологической доминантой.

Когда ситуация резко изменилась и на первый план вышли законы рынка, когда рыночные отношения стали продвигаться во все сферы деятельности, включая и те области, которые прежде выступали как сравнительно не зависимые от экономики — культура, искусство, — стал меняться, подчас радикально, и характер внутренних связей в этих системах. (Произошло то, что в самом начале 1990-х гг., по ходу нашей долгой беседы в междугородном автобусе, сказала мне случайная попутчица, мудрая простая старушка: «Вот вы все спорите, кто что сказал на съезде народных депутатов, написал в газете... Понятно, на свободу вырвались! А я так понимаю, главная перемена в другом: раньше правило слово, а теперь будут править деньги».)

Ясно, что кинематограф с его технико-производственной основой и массово-«кассовой» природой не только не остался в стороне от этих процессов, но по логике вещей должен был оказаться в одной из первых шеренг продвижения законов рынка туда, где «раньше правило слово», то есть идеология. Прежде в социалистических странах государство, как бы «расплачиваясь» за идеологический прессинг, предлагало взамен то, что Кшиштоф Занусси назвал «социалистической благотворительностью». Если режиссеру удавалось пробить свой замысел, провести его сквозь множество идеологических препон и войти в съемочный период, он мог не беспокоиться ни о производственных затратах, ни о кассовом успехе фильма: то была забота государства. Однако «социалистическая благотворительность» оборачивалась большим обманом. Готовый фильм мог оказаться на полке: в кинематографе социалистических стран не один шедевр разделил судьбу «Проверок на дорогах» Алексея Германа или «Любови блондинки» и «Бала пожарных» Милоша Формана.

За «социалистическую благотворительность» кинематограф расплачивался еще и искажением самого характера кинопроцесса и структуры киноиндустрии. Из кинопроцесса был исключен допрокатный этап жизни фильма, исключались и кинопресса, и киножурналистика как таковые. Государственный регламент предусматривал лишь оповещение о выходе фильма с соответствующей

идеологической оценкой. Такова была основная функция кинопубликаций в СМИ, и прежде всего в центральных газетах, во главе иерархии которых стояла «Правда». И статья в «Правде» звучала как окончательный, не подлежащий пересмотру приговор.

Стало быть, уже сам по себе характер кинопроцесса и структура киноиндустрии определяли, формировали профессиональное, цеховое самоощущение критики. Анализируя его особенности, вглядываясь в недавнее прошлое и прогнозируя будущее, Александр Архангельский в 1995 г., открывая дискуссию о роли кинокритики, писал: «Профессию от призвания отличить легко. Призвание это то, без чего человек жить не может, а профессия — это то, на что человек может жить»[1]. Сотворив лихой афоризм, А. Архангельский затем раскрывает его смысл, на самом деле актуальный для нашей критики и 90-х, и по сей день. Самостояние критика литературы, театра, кино в советское время зиждилось на убеждении, что сам род его занятий по определению уже обладает статусом призвания. Профессия интерпретировалась как творчество — вторичное, воспламеняющееся от чужого огня, но все-таки творчество. Все изменил 91-й год, судьбу мифа советской художественной критики постигла участь прочих мифологем уходящей эпохи. Профессия и призвание перестали совпадать: «Критика как таковая, как профессия, значимая сама по себе, уже более не кормит и не поит... Занятия критикой могут быть, должны быть, будут в рамках совершенно иных родов человеческой деятельности, которые растворят ее в себе»[2]. В чем же растворится художественная критика, по мнению А. Архангельского? Если не числить критикой вольную эссеистику, выступающую под видом статей и рецензий о спектаклях, фильмах или книгах, то критикой, делает вывод Архангельский, будут заниматься историки культуры «в свободное от других дел время».

Реальной основой для такого предсказания является традиция и тенденция развития так называемой серьезной критики — в первую очередь европейской, но отчасти и американской — переносящей акценты со специфических проблем литературы и искусства на их культурологическое осмысление. Однако, несмотря на эту отчетливо выраженную, воплотившуюся в ряде блестящих образцов и претендующую на то, чтобы быть магистральной, тенденцию, в Европе и в Америке всегда существовала и существует область, именуемая «арткритицизмом», сосредо-

точенная, при вариантах методик, на специфике и «технологии» художественного текста. Казалось бы, для нашей художественной критики, в частности кинокритики, был открыт исключительно первый путь. В середине 90-х для этого были основания. Внимательный взгляд одного из мэтров отечественного киноведения И. Шиловой (в связи с явлением журнала «Сеанс») выявляет устремленность кинокритики в сторону эссеистики, удаление, представлявшееся тогда бесповоротным, от анализа фильмического текста. Прошло десятилетие, но радикальное перерождение кинокритики в культурологическую эссеистику осталось все-таки несбывшимся предсказанием. Еще раз подтвердилась та истина, что внутрикультурные процессы не могут непосредственно калькировать какие бы то ни было образцы без поправок на конкретную социокультурную ситуацию, что их автономность ограничена условиями времени и места. Но постепенно стало ясно, что угроза критическому профессионализму шла с другой стороны — со стороны киножурналистики, инфицированной вирусом желто-черного пиара.

Надо заметить, что в 1990-е гг. художественная критика у нас не могла переместиться в другие роды деятельности уже потому, что вся гуманитарная сфера переживала кризис, связанный с разрушением старого ценностно-идеологического фундамента, кризис, хотя и благотворный по своим следствиям, но требовавший напряжения и сосредоточенности каждого рода деятельности на собственных теоретико-методологических проблемах. Кстати говоря, у историков культуры, как и у прочих гуманитариев, просто-напросто не было времени, «свободного от других дел», чтобы заняться кинокритикой.

Не далек от реальности оказался и другой прогноз А. Архангельского — его предположение о переориентации критики на адресата культуры. По его словам, центр критической деятельности переместится: «главное будет в работе на писателя, режиссера, актера, а не на литературу, театр, кино, вообще, на читателя, на зрителя»[3]. Однако этот прогноз касается не всей критики в целом, а лишь той ее части, которая сопряжена со СМИ, то есть журналистики, освещающей художественную жизнь в массовых изданиях, имеющей своей задачей посредничество между произведением искусства, его творцом и широкой публикой.

Другой вопрос, как в реальности понимается эта функция...

Структура новейшей кинокритики

Если одной из основных особенностей отечественной культуры первого постсоветского десятилетия была ее слабая структурированность, то что же говорить о кинокритике? Тем не менее, нельзя не признать, что, начиная с середины 1990-х гг., процессы структурирования в этой области приобретают более интенсивный характер. Уже к началу 2000 г. можно было наметить основные уровни и выделить соответствующие разновидности кинокритики:

1) кинокритика как культурологический или философско-эстетический дискурс;

2) кинокритика как арткритицизм;

3) кинокритика как журналистика.

Три вида кинокритики различаются предметом, направленностью и целью. Первый вид направлен на смыслообразующий ряд, на культурэстетические и социологические, философские аспекты кинематографического материала; второй — на анализ фильмического текста; третий — на адресата или адресанта культуры, представляя собой связующее звено между художником, фильмом и публикой. Если позволить себе пространственный образ, то наша кинокритика начала XXI в. предстанет в виде пирамиды, вросшей основанием в *чистую* журналистику и устремленную к вершине *чистой* эссеистики, когда и фильм, и сам феномен кинематографа используются, наряду с другими объектами и конструктом культуры и искусства, в специфических целях культурологической, философской или эстетической рефлексии.

В киножурналистике, в нижней части пирамиды тот же материал используется для решения совершенно иных задач, как своего рода *ньюсмейкерств*. Однако выделенные нами страты не отделены друг от друга жесткими рубежами. Это связано, во-первых, с тем, что кинокритика, как и в 1990-е гг., так и теперь, представляет собой явление, не *ставшее*, а *становящееся*, что имеет принципиальное значение. Во-вторых, в отличие от самых точных схем, в действительности любые границы достаточно условны, проницаемы; вообще между умозрительно выделенными полярными явлениями всегда существует большое разнообразие переходных форм. Эти общеизвестные краеугольные положения еще раз подтверждаются реальной динамикой отечественной кинокритики.

Как уже говорилось, движение к чистой эссеистике вопреки предсказаниям середины 90-х не стало для кинокритики определяющим. Другое дело — культурологический дискурс на кинематографическом материале: он манит, соблазняет кинокритика. И это понятно. Хотя как выработанный, отгранившийся формат кинокритической мысли этот тип дискурса встречается отнюдь не часто, бесспорно, что культурологическая проблематика не просто эффектный «фрейм», произвольно выбранная рамка, в которую заключен анализ, а его органичная предпосылка и функция самого содержания фильма.

Показательны в этом отношении материалы главного издания нашей профессиональной кинокритики, журнала «Искусство кино», начиная с 2000 г. На Круглом столе «Интеллигенция за социализм» (отчет о котором опубликован в журнале «Искусство кино» № 3, 2000 г.) Екатерина Деготь говорила о драматичной, с ее точки зрения, ситуации — отсутствии у нас таких важнейших постмодерных дискурсов, как феминизм, мультикультурализм, постколониализм и культурная идентичность. Но перечисление в одном ряду столь неравнозначных для нашей конкретной культурной ситуации проблем свидетельствует ни о чем ином, как о стереотипной оглядке на «цивилизованные» страны. На самом деле, можно ли приравнивать друг к другу по степени действительной актуальности, с одной стороны, проблему феминизма, а с другой стороны проблемы постколониализма и культурной идентичности? Вопрос ведь не в том, доросла ли отечественная мысль до европейского уровня «постмодерных дискурсов», а в том, в какой степени та или иная тема насущна, безотлагательна именно для нашего общественного сознания — в том числе и киносознания. Скажем, было бы большой натяжкой в наших культурных условиях ставить проблему феминизма так, как она артикулируется в западной культурологии и социологии; а вот проблема культурной идентичности выдвигается на передний план самим состоянием нашей сегодняшней культуры.

Для многих статей «Искусства кино» последних лет, включая и такой «проходной», оперативный жанр, как рецензия, культурная идентичность России, хотя бы и не заявленная как центральная тема, стала — совсем не случайно — одним из основных смысловых стержней. Например, одна из самых шумных дискуссий вокруг «Сибирского цирюльника», если отбросить пиа-

ровскую шелуху, свелась, по сути дела, к вопросу культурной идентичности в различном понимании. Толкования были диаметрально противоположные, но предмет един, хотя не всегда внятно сформулирован.

С наибольшей определенностью его обозначил К. Разлогов, писавший, что в «Сибирском цирюльнике» вековая оппозиция «мы» и «они», Запад и Россия, «объясняют почти все сюжетные коллизии и ходы»[4]. Довольствуясь этим общим представлением, К. Разлогов рассматривает фильм Михалкова в различных культурных горизонтах, анализирует его как явление культуры: во-первых, культуры классической; затем культуры советской (разновидность русско-советского эпоса с соответствующими мифологемами); затем культуры массовой (эпитет «буржуазный» не опускается), которая, как убедительно показано, дает закономерный симбиоз с культурой советской; культуры, обозначаемой как «элит-классик» — модерный вариант элитарной культуры; и наконец, как проекцию игрового постмодерного сознания в его специфически российском варианте. В своей небольшой, но весьма содержательной статье, представляющей собой одновременно и опыт культурологического дискурса, и профессиональный киноведческий анализ, критик, подобно новоявленному Вергилию, ведет создателя «Сибирского цирюльника» от одного культурного круга к другому в поисках ответа на вопрос о культурной идентичности сегодняшней России.

Другой пример: тот же вопрос решительно определил ход и содержание дискуссии о фильмах Алексея Балабанова «Брат» и «Брат-2». Не прошло и трех лет, как один из участников полемики, Марк Липовецкий, обозначил постмодерный культурологический дискурс в виде цели и формата своего нового выступления на страницах «Искусства кино». Его проблемной основой стал русский вариант постколониализма, а материалом послужили фильмы 2002 г. «Олигарх» П. Лунгина, «Война» А. Балабанова, «Кукушка» А Рогожкина и «Любовник» В. Тодоровского («В отсутствие медиатора. Сюжет внутренней колонизации»)[5].

Теперь, вернувшись к образу пирамиды, представляющей новейшую кинокритику, мы должны будем констатировать, что материалы «Искусства кино» культурологической направленности, о которых шла речь, с трудом локализуются на воображаемой видовой кинокритической шкале. В большинстве своем это виды

пограничные, смешанные. Культурологический анализ в том или другом соотношении, а главное, с той или иной степенью органичности сочетается с элементами арткритицизма. Их соотношение не постоянно даже в публикациях одного и того же автора. Так, Игорь Манцов, не особенно озадачиваясь соблюдением кинокритических канонов, но и не отказываясь от традиционных задач рецензента (элементы «арткритицизма»), использовал свою статью («Звезды и солдаты»)[6], посвященную фильму «Брат-2», для разговора об идеологической, национально-культурной парадигме всего творчества Алексея Балабанова и Сергея Сельянова, выступившего в данном случае продюсером.

Другая, не далеко отстоящая по времени публикация И. Манцова («Возраст, пол, национальность»[7]) может занять место почти у вершины нашей пирамиды, являя собой образчик свободного (в том числе свободного и от кинокритических задач) эссе — той самой *вольной эссеистики*, которой в середине 90-х предрекали распространение по всей критической территории. Однако, как уже говорилось, и теперь, по прошествии почти десятилетия, вольная эссеистика в пределах кинокритики встречается достаточно редко.

Гораздо чаще какой-либо культурологический сюжет проецируется на кинематографический материал, «обкатывается», разрабатывается на нем, представляя для него, если употребить термин автора статьи «В отсутствие медиатора», «некий метанарратив». Вот признание самого автора: «Модель... настолько меня увлекла, — пишет Липовецкий, — что я решил проверить ее на материале, казалось бы, совершенно чуждом — на кино последнего времени, а точнее, на фильмах 2002 года...»[8]. Модель, о которой идет речь, принадлежит А. Эткинду и выстроена на основе его концепции «внутренней колонизации» (то есть колонизации, направленной на собственный народ, внутрь метрополии, не исключающей внешней экспансии, но по преимуществу имеющей не центробежный, а центростремительный характер, что, по мысли известного социолога и культуролога, отличает русский колониализм от европейских вариантов). Напрашивается вывод, что модель и, соответственно, метанарратив критической рефлексии могли быть другими, при том, что фильмический материал оставался бы неизменным, и наоборот, метасюжет остается, а фильмический материал меняется.

Итак, граница между верхней и средней частями нашей пирамиды подвижна, открыта как для движения сверху вниз, от культурологического дискурса к арткритицизму, так и снизу вверх — от собственно кинокритики к рефлексии культурологической, философской, социально-психологической.

Так же подвижны границы между срединной и нижней частями кинокритической пирамиды. Однако здесь есть и свои весьма существенные особенности. Если рубеж между верхней и средней зонами условной пирамиды пролегает, в сущности, в поле креативном, размежевывая виды критических высказываний по содержательно-жанровым признакам, отражающим авторские цели и намерения, то нижний рубеж отделяет сферу преобладания не креативных, а коммуникативных задач.

Под знаком становящегося кинобизнеса

Итак, наш кинокритик оказался в пространстве, где приходится работать на адресата или адресанта кинокоммуникации: на зрителя, на публику, порой на режиссера, на имидж актера, а теперь еще иногда и на продюсера, новейшую фигуру отечественной киноиндустрии, набирающую все больший вес в преддверии наступления эпохи «продюсерского» кино.

В этих условиях задача арткритицизма в той или иной мере неизбежно редуцируется. Это означает, что движение векторов в средней и нижней частях пирамиды направлено снизу вверх, от киножурналистики к арткритицизму. Этот вектор доминирует, поскольку сегодняшняя журналистика сверхактивна — чтобы не сказать агрессивна. И критик, попав в силовое поле превалирующих коммуникативных целей, если и не подчиняется им всецело, то вольно или невольно к ним приспосабливается.

Можно заметить, что с началом 2000-х гг. такая ситуация, общая для всех видов искусств — для литературы, а также для всех разновидностей художественной критики, — именно в сегодняшнем кинопроцессе проявилась с пугающей определенностью. Теперь сплошь и рядом даже простая рецензия на новый фильм подхватывается накатом пиара, приобретая порой неожиданный, не запланированный, а то и огорчительный для автора эффект.

Кроме внешних, заметных даже невооруженным глазом проявлений новой включенности кинокритики в орбиту СМК существуют и другие, затрагивающие ее самые глубинные основания,

сходные ценностные установки. Случилось то, к чему она шла в течение 1990-х гг.: критика оказалась лицом к лицу с новой реальностью, решительно меняющей ее участь.

В рамках XXII Московского кинофестиваля прошел диспут, организованный журналом «Искусство кино» и Союзом кинематографистов на тему, сформулированную достаточно провокационно, рассчитанную на поединок без забрала: «Режиссер *против* продюсера» (курсив мой. — *Р. К.*). Кроме всего прочего, эта формулировка отразила и тревожное состояние умов наших кинодеятелей, обнажив тот факт, что вопреки громкой одобрительной риторике по поводу вхождения российского кинематографа в систему рыночных отношений отечественное киносознание через полтора десятка постсоветских лет все еще отторгает представление о фильме как о товаре.

Ход упомянутой дискуссии показал, что перешагнув порог XXI в., наше кинематографическое сообщество вдруг увидело себя перед обескураживающей альтернативой: что такое кино — искусство или бизнес, творчество или индустрия? Любой более или менее образованный искусствовед скажет, что подобная альтернативная постановка «проклятых вопросов», сопровождающих движение кино от братьев Люмьер до наших дней, сама по себе некорректна. Однако уровень и характер обсуждения вообще-то задан не теорией, а самим движением кинопроцесса. Практические шаги по введению в кинематографический обиход института продюсерства отозвались очередным кризисом идентификации, охватившим, как выяснилось, широкую кинематографическую среду.

Критик Лев Карахан в своем выступлении провел параллель между подобными умонастроениями отечественных кинематографистов и переживаниями героини американского фильма «Парни не плачут», шедшего как раз тогда на Московском кинофестивале. Та никак не могла понять — кто она: девочка или мальчик? («Мы тоже переживаем кризис идентификации, — сказал Карахан, — только не сексуальный, а социальный. Нам тоже очень трудно понять, кто мы и какую социальную роль обладатели той или иной профессии должны играть в новой рыночной ситуации»[9].)

Подчеркнем: это слова критика. Знаменательно, что обсуждение одной из острейших практических проблем нашего се-

годняшнего кинопроцесса, каковой является проблема отношений режиссера и продюсера — затея не тех, кто делает кино, а тех, кто его оценивает. В отличие от дискуссий начала 1990-х и 1995-го гг., критика 2000-х гг. вышла за цеховые рамки, озаботившись не только собственной идентичностью, но и положением, необходимостью общего ответа на вопросы «что я?», «кто я?».

Знаменательно также, что отмеченное в ходе дискуссии «состояние неадекватности», характерное для настроения многих наших сегодняшних людей кино, критики определили как функцию изменившейся социальной реальности, предъявляющей свои требования, предполагающей смену привычных социальных ролей... Говорилось, что критик сейчас — не тот критик, каким он был прежде; и режиссер — не совсем тот режиссер, каким он представал, скажем, в 1980-е гг., во времена «безраздельного господства авторского кино». Так в чем же разница?

Вот ключевое слово: авторство.

В разговоре, посвященном профессиональным взаимоотношениям режиссера и продюсера, тема автора, авторства в кино возникала неоднократно. И это совсем не случайно. В контексте современного положения российского кинематографа феномен продюсерства может казаться прямым антиподом идеи авторства, и тогда фигура продюсера воспринимается как знаковая, символизирующая конец целой эпохи отечественного кино, когда весь кинопроцесс фокусировался режиссерским творчеством. Более того, трансплантация института продюсерства в организм российского кинематографа иными была истолкована как деформация, если не разрушение, прежней шкалы ценностей, представлявшейся универсальной, шкалы, которая привычно венчалась авторским кино.

С начала 1990-х гг. в повседневную жизнь нашего кинематографического сообщества входит конфликт, знакомый кинематографиям всех стран и народов, а для советского кино существовавший как некая абстракция, мерцавшая где-то в отдалении, на немереном расстоянии от студийных тревог и съемочных площадок — конфликт между кино-искусством и кино-массовым зрелищем, между кинотворчеством и кинобизнесом, между кинохудожеством и киноиндустрией. А перенос его из мира абстрактных закономерностей в сферу ежедневных практик обер-

нулся процессом далеко не безболезненным. И на самом деле, разве не к этому источнику восходят и состояние неадекватности, переживаемое нашими кинематографистами, и неотфиксированность нового статуса ряда кинематографических профессий, и, наконец, ценностное смятение, ценностные смещения киносознания?

Принимая во внимание эти обстоятельства, мы не сможем свести разворачивающуюся коллизию «режиссер — продюсер» исключительно к вековечному спору поэта с книгопродавцем, удовлетворившись его хрестоматийным разрешением («Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать»). С другой стороны, эту коллизию целиком и полностью нельзя списать за счет особенности исторического момента и национального менталитета, отрицающего всевластие коммерческого успеха.

Отторжение взгляда на фильм, прежде всего, как на товар естественно для кинематографиста, поскольку и насколько он является *художником*, меряющим свою деятельность мерой высокого искусства, прилагающего к нему творческие критерии.

Вопросы, где кончается право режиссера и начинается право продюсера, может ли продюсер отобрать у режиссера отснятый материал и передать его другому режиссеру для перемонтажа и досъемок — и так далее, и тому подобное — постоянно и мучительно возникают даже на территориях хорошо организованного, отлаженного кинобизнеса с четко проработанной правовой основой. Вспомним хотя бы скорбную повесть о мытарствах Андрея Кончаловского в Голливуде на съемках фильма «Танго и Кэш», рассказанную им в книге «Низкие истины». В титрах фильма значится фамилия Кончаловского, однако что сохранилось от первоначального замысла и сам режиссер точно определить не сможет. Через конкретный случай просматривается общая закономерность. Кровавые драмы подобного рода были, есть и будут. Не убоявшись парадокса, можно сказать, что неизбывное противоборство творца и предпринимателя в кинематографе не только данность, с которой приходится мириться, но и одна из движущих пружин кинопроцесса.

Российская специфика заключается в том, что самоочевидно, — в замедленном осознании этого непреложного факта, а также, главное, вообще в неохотном приятии истины о двуединой природе кинематографа. Одна из тенденций, заявивших

о себе в 1990-е гг., — консервация в киносознании ряда стереотипов, сформированных в период ценностного приоритета режиссерского творчества и авторского кино. Параллельно с ней развивается, все яснее обозначаясь, тенденция прямо противоположная, условно говоря, «рейтинговая», возносящая на вершину ценностной шкалы публичный успех. Конечно, в первую голову успех зрительский, массовый, коммерческий, но не только. Это может быть и успех у «другой» публики, успех фильмов так называемых фестивальных или артхаусных; успех, тиражируемый и, в значительной мере, создаваемый прессой и электронными СМК.

Как будто сам собой напрашивается вывод о регрессивном характере укорененной в прошлом первой тенденции и, соответственно, ее негативная оценка. Тогда вторая тенденция, видимо, должна оцениваться как прогрессивная и позитивная, поскольку она связана не с прошлым, а с настоящим. Но подобный подход, каким бы логичным он ни казался, приведет нас лишь к плачевной банализации проблемы, многосложность которой отрицает однозначные выводы. С определенностью можно сказать лишь то, что первая тенденция выражает креативную ориентацию («на киноискусство»), а вторая — коммуникативную («на публику», «на зрителя», «на высокий рейтинг»).

Динамика двух тенденций, выступающих то в противостоянии, то в разнообразных, порой причудливых соединениях, составляет основу многих и многих кинособытий последних полутора десятков лет — от крупномасштабных сдвигов кинопроцесса до локальных, казалось бы, частных.

Выделенные тенденции своеобразно сплетались и сталкивались в 1990-е гг., которые в своем выступлении на том же «Круглом столе» главный редактор «Искусства кино» Даниил Дондурей, представляющий в одном лице кинокритика и профессионального социолога, определил как десятилетие «самозаказа художника». Приоритет автора и авторства, сформированный на предшествующих этапах, перешагнул рубеж постсоветского кино: «Десять лет не только творческим, но и активнейшим социально-экономическим участником художественной жизни страны был автор, — продолжал свою характеристику 1990-х гг. Д. Дондурей. — Я имею в виду режиссера, сценариста, любого носителя профессионального сознания, всех тех, кто отста-

ивает ценности высокого искусства и достаточно недавно стал терпим к мейнстриму, то есть массовой культуре». По заключению Д. Дондурея, господствовавший в киноиндустрии самозаказ и явился причиной кризиса идентификации, путаницы социально-профессиональных ролей, когда так много режиссеров, занимаются продюсерством, работают с инвесторами, так много инвесторов или директоров картин, или менеджеров, объявляют себя продюсерами...

Однако «потери и убытки» можно относить за счет влияния звезды авторства — звезды, которой полагалось, по мнению адептов рыночных отношений в кино, давно закатиться, но которая все еще не хочет уходить за горизонт. Особенности кинопроцесса 1990-х гг., видимо, нельзя верно осмыслить, не приняв во внимание психологию времени — и прежде всего то, что это было растянувшееся на целое десятилетие празднество освобождения от содержательно-идеологического госзаказа. Психология освобождения только усилила устойчивость стереотипа свободы художника как высшей ценности. В советскую пору этот стереотип был опорой борьбы творца с идеологическим принуждением государства. А в первый период постсоветского кинематографа он стал генератором распространения импульсов авторства на все кинематографическое пространство. Прежде в нашем кино личностно-индивидуальная компонента не выходила за пределы креативного поля — проще говоря, за границы творчества сценариста, режиссера, актера, оператора. В 1990-е гг. ее рубежи раздвинулись, захватив всю кинематографическую деятельность. И можно ли такое влияние «звезды авторства» считать только лишь пагубным?

В этой связи следует обратить внимание на то, что сами кинематографисты соотнесли кризис идентификации начала 2000-х гг. с обострением профессионально-этических проблем. И это тоже было артикулировано кинокритикой. Лев Карахан: «...Мы сами точно не знаем, как должны себя вести, и что допустимо, а что предосудительно. В этих условиях господствует, если можно так выразиться, ненормативная этика, когда каждый сам себе определяет правила поведения». Однако, заметим мы, если *сам* устанавливает этические нормы и поведенческие правила, то это означает пропорциональное повышение ответственности, *освобожденной самости*, иначе говоря, самодостаточной личности. Не так ли?

Но вопрос можно поставить и более масштабно: готов ли к непривычному грузу ответственности сегодняшний кинематографист, осмыслил ли он в полной мере столь радикальную перемену собственной социальной роли — или долго еще будет продолжать освоение нового методом проб и ошибок?

Бесспорно, можно считать ошибочной и первоначальную психологическую реакцию на сам феномен продюсерства, когда пыл борьбы с идеологическим госзаказом просто-напросто парадоксальным образом поменял свой адрес. Его целью стал кинобизнес, и продюсер словно бы олицетворял другую форму несвободы — коммерческое принуждение, сменившее принуждение содержательно-идеологическое.

И все-таки, рассматривая этот клубок противоречий, обобщая, скажем: стереотип авторства роковым образом мешает обновлению нашего кино, в частности, вступлению его в эпоху продюсерства. Освободившись от предубеждений, заметим, что именно этот стереотип киносознания в немалой мере способствует адаптации нового явления к условиям российского кино, принимающего продюсерство как особую разновидность творческой деятельности. Иногда это не осознается, а порой четко артикулируется. Один из наиболее успешных продюсеров сегодняшнего дня Валерий Тодоровский, получивший в этом качестве подряд две престижные награды — «Тэффи» и «Золотой орел» (художественный телефильм «Идиот», режиссер В. Бортко; телесериал «Бригада», режиссер А. Сидоров) — отвечая на вопросы, почему он занялся продюсерством и не мешает ли должность главного продюсера телеканала РТР его режиссерскому творчеству, сказал, что именно благодаря продюсерской деятельности может участвовать в воплощении такого количества своих проектов и замыслов, на которые ему как режиссеру просто не хватило бы ни времени, ни сил. Эта манифестация определенного типа продюсерства (кстати, известного и западной кинематографии), когда изначально бизнес, отнюдь не находясь в небрежении, играет все-таки служебную роль по отношению к творчеству.

Опыт В. Тодоровского (как раньше опыт С. Сельянова в союзе с А. Балабановым, а теперь и ряда других представителей новой у нас продюсерской профессии, число которых растет), доказывает: конфликт между кинотворчеством и кинобизнесом

может быть разрешен, при условии, когда первая скрипка принадлежит художнику.

Но даже безоговорочно выступая под лозунгом «вся власть продюсеру!», даже считая, что ныне продюсер наше кинематографическое «всё», что в ближайшее время на попечение продюсеров будут переданы «культурная политика, формирование ценностных систем общества, его приоритетов, распределение средств, специальное образование, возможность общения с публикой, инвестиции, продвижения, отношения с западными партнерами» (Д. Дондурей), то и в этом случае невозможно игнорировать личностно-творческую составную профессии продюсера. Десятилетия самозаказа художника, стереотип приоритета автора и авторства послужили тому, что и эта профессия при своем вхождении в обиход не мыслится как принадлежащая исключительно области бизнеса.

«История кинобизнеса в России последних лет — это во многом история обманутых надежд и ожиданий... Постепенно так или иначе уже формируется продюсерская модель кинематографа»[10]. К этому заключению присоединим другое, принадлежащее американскому сценаристу Питеру Боллу, которое послужит своего рода комментарием, информацией к размышлению о своеобычности произрастающего на русской почве продюсерства: «Кинематограф в Соединенных Штатах — это большой бизнес, а в России, я понял, люди до сих пор еще чувствуют кино и относятся к нему не только как бизнесу, но и как к искусству»[11]. Наверное, точнее было бы сказать, что мы начинаем относиться к кино не только как к искусству, но и как к бизнесу; но, в общем, сторонний глаз точно уловил специфику российского киносознания. Другое дело, считать ли знаком отсталости то, что мы *все еще* видим в кино искусство, а не только бизнес — или усматривать в этом некое особое качество, от которого не только не надо избавляться, но которое нужно всячески поддерживать на пользу развития киноиндустрии в ее российском, совсем не обязательно механически калькирующем голливудскую модель, варианте?

Все сказанное имеет к критике самое прямое касательство. Ее сегодняшняя динамика, трансформация подходов, отказ от одних установок, появление новых, само ее функционирование в коммуникативном пространстве свершается под знаком кинобиз-

неса — не в полном приятии его экспектации или сопротивлении им, а в упорном отстаивании ценностей свободы творчества.

Какой же видится конкретная роль критики в этой ситуации? Некоторым критика представляется посредником между режиссером и публикой, на которого возлагается функция пиара. Выполнение этой функции пока не устраивает самих критиков: «У нас что получается? Иногда пиар и критика смыкаются в рекламном подходе к какому-то фильму, и оценки выдаются рекламные, а не аналитические» (Е. Стишова)[12].

Крен в противоположную сторону — глухое неприятие массового кинематографа, фильмов, принадлежащих, по современной терминологии, к мейнстриму. Критика, которая постоянно сетует на отсутствие у нас жанрового кинематографа, способного противостоять засилью голливудской продукции, не только не поддерживает опытов в этом направлении, но дает им, как правило, разносные оценки, по-прежнему опираясь на критерии, годные для авторского, но никак не для жанрового кино, иначе говоря — «мейнстрима».

Ценностные ориентиры критики, таким образом, находятся в весьма неустойчивом состоянии, и очередной ее кризис идентичности связан с трудностями практического освоения истины о двуединой природе кино. Поскольку в России действительно ничего не бывает слегка (Д. Быков), можно опасаться, что вступление в эпоху продюсерского кино ознаменуется для нашей кинокритики преобладанием рекламно-пиаровских установок. Другая опасность — лоббирование (хотя бы только наперекор жанровому кино, массовому кинозрелищу) так называемых фестивальных, артхаусных картин.

Свой взгляд на роль и задачи кинокритики в эпоху продюсерского кино у представителей этой еще молодой, но достаточно самоуверенной силы, знающей, чего она хочет, стремящейся для начала поставить на место всех, кто перечит. Характерна в разговоре о критике пренебрежительная интонация Игоря Толстунова, одного из наиболее успешных продюсеров начала 2000-х гг.: «...что же касается криминальных сюжетов, то экстремальные ситуации всегда привлекают и самих кинематографистов, и зрителей, которым интересно это смотреть. Если критике не нравится, то это другой вопрос. Нужно договориться: мы снимаем кино для зрителей. Это принципиальная разница. К тому

же фильм имеет успех у критики — это замечательно. Это бывает не часто. Критик приезжает на фестиваль, ему показывают коммерческое кино, он приходит в замешательство. Это кино предназначено не для фестивального просмотра, то есть не для зала внутри, а для зала снаружи, показа на площади... Мы говорим о фильмах, которые смотрит массовый зритель. Элитарное кино — условно говоря, кино Германа и Сокурова — имеет свою аудиторию, но она в сотни раз меньше... Критикам все-таки теперь приходится выбирать выражения, формулировки. Там, где нет правильного кинобизнеса, нет и правильной кинопрессы, вообще ничего правильного»[13].

Сказанное отлично корреспондирует с той моделью продюсерского кино, которая кажется И. Толстунову идеальной, — голливудской. Он считает, что для того, чтобы разобраться в отношениях режиссера и продюсера, понять, что такое продюсерское кино, надо внимательно прочитать книгу о становлении Голливуда Нила Гебблера «Собственная империя»: «Я вообще считаю, что это надо прочесть каждому, кто работает в кинематографе, чтобы разобраться в базовых отношениях режиссера и продюсера. У нас десятилетия генетически складывался приоритет режиссера. У американцев совершенно иной опыт. Там масса очень важных практических сведений. Для меня самое главное в этой книге — абсолютно четкое понимание, что это американские продюсеры придумали художественное кино. У них существовали заснятые спектакли, цирк, аттракцион, они первые решили: давайте создадим уважаемое искусство. Сегодня происходит то же самое. Мы, конечно, не можем замахнуться на такую грандиозную выдумку, как Голливуд. Но кто-то должен сконцентрировать усилия и создать в России качественное зрительское кино»[14].

Что можно возразить против лозунга создания в России качественного зрительского кино? Представление о том, что кино превращено в высокое искусство усилиями голливудских продюсеров, опровергается общеизвестными фактами истории седьмого искусства. Искусство кино создавали Гриффит, Эйзенштейн, Чаплин, Дрейер, Штрогейм, Дзига Вертов, Вине, Ланг и далее, далее, через десятилетия к Годару, Трюффо, Феллини, Хичкоку, Антониони, Бергману, Тарковскому... Высокое искусство кино создавалось художниками. Продюсеры способствовали им. Вот его детище — массовый зрительский кинематограф — действи-

тельно, создание продюсеров. И никто с этим не спорит. Главной же проблемой как было, так и остается соединение «правильного бизнеса» и «высокого искусства».

Голливудская продюсерская модель вряд ли годится как эталон для нас уже потому, что ситуация, описанная в книге Гебблера, прямо противоположна нынешней российской, когда нужно не «придумывать» высокое искусство кино, которое существовало и существует, а перевести его на твердую почву киноиндустрии. Отсюда и задача «правильной» критики: соответствующая ориентация киносознания, для которого критика одновременно является и форпостом, и выразителем, и инструментом формирования.

Воздействие критики — критика под воздействием

Достаточно противоречивая картина, запечатленная в предыдущем разделе, в общем, дает представление о преобладающем умонастроении кинокритики, начала 2000-х гг. и о том, как оно, это умонастроение, согласуется (или не согласуется) с ее реальным положением. Две детали помогут нашему резюме: ведь известно, что в деталях, казалось бы, незначащих, в подробностях, как будто второстепенных, зачастую аккумулируется и выражается суть явления.

Деталь первая. Она касается атмосферы в зале, где происходило обсуждение проблемы взаимоотношений режиссера и продюсера. Аудитория, состоявшая, в основном, из критиков, рассеянно внимала выступлениям по конкретным производственным, юридическим, экономическим вопросам продюсерского кино — и заметно оживлялась, когда речь заходила о творческой свободе режиссера*. Непроизвольное выключение и включение внимания критиков можно рассматривать как своеобразный тест. Инициировав обсуждение проблемы продюсерского кино, общезначимой для всего кинопроцесса в целом, кинокритика спонтанно, автоматически выделила как действительно важную для себя одну сторону дела — сохранение независимости творца перед лицом новой угрозы.

---

* Согласно свидетельству Е. Стишовой прения по конкретным вопросам продюсерской деятельности (правовым, производственным) сопровождались в зале тем, что в монтажных листах прежнего времени обозначалось «гуг-гур...» См. цитированные материалы Круглого стола «Режиссер против продюсера».

Вторая деталь. В приведенном высказывании И. Толстунова о кинокритике в ее связи с кинобизнесом продюсер говорит сначала о критике, а затем непроизвольно замещает понятие *кинокритика* понятием *кинопресса*. Не случайная оговорка: для продюсера кинокритика и киножурналистика не только взаимозаменяемые понятия, но и тождественные явления. В автоматической подмене одного другим отражено подсознательное убеждение, что кинокритика не может быть ничем иным, как журналистикой, а если у нее есть какие-либо иные амбиции, — то это уже «неправильная» критика.

Две детали обозначили силовое антиномичное поле, в котором вынужден работать — или творить, коль скоро он ощущает себя творцом — наш российский кинокритик начала 2000-х гг. Неожиданно он оказался между полюсами независимой творческой деятельности и новой профессиональной роли обслуживания кинобизнеса. Можно сказать иначе, менее обидно для кинокритика: роли активного участника кинопроцесса, сопряженного с интересами, задачами и целями киноиндустрии.

Если в дискуссиях начала и середины 1990-х гг. кинокритика в поисках собственной идентичности вела расчеты с прошлым и заглядывала в будущее, то, вступив в 2000-е, она оказалась лицом к лицу с настоящим. Сталкиваясь с ним в различных ситуациях, критика стала ощущать (и часто через острый болевой синдром) утрату былого общественного статуса, свой новый социальный имидж.

Ясно, что общественный статус критики в значительной мере определяется возможностями ее социального воздействия. Еще в 1995 г. вопрос анкеты «Искусства кино» о социальном влиянии кинокритики смутил не одного участника этой дискуссии, а Любовь Аркус, главный редактор журнала «Сеанс», прямо высказалась в том смысле, что это вопрос из прошлого. Действительно, и тогда уже накопились аргументы для вывода, что критика все больше становится делом исключительно цеховым, корпоративным, утрачивая даже ту степень гражданской и общественной значимости, которой она обладала в советское время.

Свое объяснение изменившемуся общественному положению художественной критики предложил В. Топоров, представитель соседнего, литературного критического цеха. Выступая в своем обычном ехидно-провокационном жанре, он сказал:

«О каком общественном воздействии критики может идти разговор теперь, когда она лишена функции участия в составлении проскрипционных списков?». То есть критика прежде слушали, потому что его боялись, ибо критическое слово могло *лишить, запретить*, а то и *посадить*... Высказывание злое, как всегда у Топорова, рассчитанное на шоковый эффект, но нужно признать, что доля истины здесь есть. В условиях политической несвободы общественная роль критики была более определенной, хотя, разумеется, и не сводимой к участию в идеологических казнях. Бесспорно, что, в общем, охранительная роль критики по отношению к искусству все-таки преобладала над охранительной функцией по отношению к власти. Однако обе разнонаправленные функции вкупе (а не только та, о которой говорит Топоров), хотя они и восходили к разным полюсам общественного сознания, суммарно влияли на имидж и общественное положение художественной критики.

В 1990-е гг. и сегодня, как и прежде, в доперестроечные времена, сохранилась взаимосвязь двух важнейших проблем критической деятельности — общественного статуса критики и независимости критического высказывания. Но теперь она носит иной характер.

Наверное, наша сегодняшняя кинокритика могла сделать своим девизом известные слова Пушкина о том, что без политической свободы еще можно жить, а вот без личной независимости нельзя. Но и оставив в стороне вопрос о том, какая форма несвободы «лучше» (а вернее, хуже), мы не можем не признать, что в 1990-е гг. буквально на наших глазах цена личной, или личностной в широком спектре этого понятия, независимости все более возрастала по мере того, как проблема свободы политической, если и не отступала на второй план, то смягчалась. Так постепенно складывались условия, при которых надо говорить уже не о воздействии критики, а о *критике под воздействием*.

Вопрос влияния кинокритики имеет, по крайней мере, два уровня. Первый — это влияние, выходящее за пределы кинопроцесса как такового, связанное с общественным жизнедействием художественной кинокритики вообще, с участием кинокритики в формировании общественного мнения, то есть это проблема ее широкого социального воздействия, которая за последнее время из реальной все больше превращается в виртуальную.

Второй уровень — это влияние кинокритики в рамках кинематографического процесса: оно измеряется той ролью, которую она играет или может играть в судьбах фильма или его создателя, а также статусом кинокритики в кинематографическом сообществе. Для критика, который сегодня хочет активно участвовать в кинопроцессе, второй уровень становится если не единственным, то главным. И тут обозначается ахиллесова пята новой кинокритики. В трудноразрешимом противоречии сталкиваются два ее жизненных устремления: сохранять творческую свободу и личную независимость — с одной стороны, или ощущать себя влиятельным участником кинопроцесса и киносообщества — с другой.

Для настоящего момента характерно, что проблема «кинокритика и общество» замещается (но, конечно, не снимается) проблемой «кинокритика и киноиндустрия». Поскольку вопрос о влиянии кинокритики стал внутрикинематографическим, постольку ее основные статусные характеристики определяются теперь в кинематографической среде, находящейся в состоянии брожения.

Мы уже знаем, как относится к профессии критика продюсер — претендент на роль нового «падре-падроне» нашего кино: *правильная* критика — это кинопресса, часть системы обслуживания *правильного* кинобизнеса. Казалось бы, большего признания и понимания критик может ожидать от режиссера, поскольку обе профессии связаны общностью творческой ориентации. Но и тут ситуация оказывается весьма далекой от идиллии.

Всегда и всюду отношения между критиком и творцом были зоной высокого напряжения. Безоблачный союз между ними невозможен просто по природе вещей. Но в данном случае речь о конкретной специфике момента — об изменившейся статусной оценке критической профессии, значительно более низкой сравнительно с недавним временем.

Не совсем в шутку отвечая на вопрос «Как Вы относитесь к критике?», Сергей Соловьев сказал: «Испытываю глубокую классовую ненависть». В лапидарности и резкости режиссерского высказывания действительно отражено подобие классового чувства (теперь почти атавистического). Это отголосок тех времен, когда судьба фильма и его создателя — режиссера, принадлежавшего по творческой ценностной иерархии к выс-

шему кинематографическому сословию, — часто зависела от статьи какого-нибудь записного кинокритика «Правды», принадлежавшего к правящему классу по другой иерархической шкале — официозно-идеологической. Режиссер, аристократ духа, творец — и критик, «гегемон»: в их противостоянии рождалась почти неизбежная, почти классовая неприязнь, которая выплеснулась в словах С. Соловьева.

В новые времена отношения режиссера и кинокритика вызывают образ не классовой, а скорее биологической, межвидовой борьбы; все-таки не *внутривидовой*, ибо кинокритика больше не расценивается в целом, как вид творческой деятельности, по причине своей все возрастающей неоднородности.

Другой представитель старшего поколения кинорежиссуры, Никита Михалков, отталкиваясь в своих оценках кинокритики также от былых стереотипов, но пытаясь их обновить опытом последнего времени, высказался с оглядкой назад, но хотя бы менее категорично: «…Если бы статья "Барин" была написана обо мне в "Известиях" лет 20 назад, то я бы не снял картины, которые снял за эти годы, потому что результаты этой статьи носили бы сугубо практический характер. Сейчас статья вышла, и ничего не произошло. Хорошо это или плохо? С одной стороны, наверное, замечательно, что никакая статья не может довести человека до тюрьмы. А с другой стороны плохо, потому что теряется влияние прессы. В итоге статьи пишутся без всякой надежды на результат и, как говорил философ Ильин, "ради фигурирования"… Есть люди, которые просто пишут, даже не проверяя факты, не проверяя имена и так далее… Совершенно не нужно требовать от критики лояльности… Мне вообще не интересны люди, с которыми не о чем спорить. Мне не интересны люди, которые выполняют заказ. Любой, даже мой… Но мне так же не интересны люди, которых волнует только собственное фигурирование, жизнь и творчество которых не ведут к созидательности…»[15]

Образцы созидательной критики Михалков находит лишь в прошлом, вспоминая Виктора Дёмина, бесстрашие его суждений и понимание кино[16]. Обращение к прошлому в поисках позитивных примеров старейшинами режиссерского цеха вполне понятно и объяснимо. В их время, повторяем, отношение режиссера к критику было более определенным: классовая ненависть к одному критику, солидарность — с другим. Сам фе-

номен критики воспринимался более чем серьезно: нельзя ведь не относиться всерьез ни к реальной опасности, ни к источнику возможной помощи и поддержки в момент тревоги. Теперь же и при самом широком разбросе режиссерских мнений относительно роли и места критики в кинопроцессе нельзя не заметить, что их объединяет, при всех различиях, снисходительная тональность творцов и стоящее за ней плохо прикрытое, а то и прямо выраженное представление о необязательности самой темы «режиссер — критик». В режиссерской среде градус серьезности по отношению к этой проблеме заметно понизился даже по сравнению с серединой 1990-х гг. Один режиссер сравнивает критиков с назойливым роем шмелей, «достающих» коня (то бишь режиссера), когда тот щиплет зеленую спонсорскую травку. Другой говорит, что критика должна базироваться на ощущении своей самодостаточности, поскольку она суть самоценное явление культуры. Третий замечает, что кинокритика ни на что не влияет, а потому ее мало кто слушает. Один считает, что недостаток современной критики — ее плохое знание истории и теории кино: сегодняшний критик по преимуществу журналист, не имеющий вкуса к пластическим решениям, не чувствующий кадр и т. д. Другой, напротив, укоряет кинокритика в том, что тот привержен киноведческим абстракциям, витает в теоретических эмпиреях… Один режиссер самокритично признает, что если нынешняя кинокритика плоха, то иначе и быть не может, поскольку она постоянно имеет дело с посредственным фильмическим материалом. Другой уверен в том, что сейчас снимается интересное, разнообразное по темам, актерским решениям, жанровым поискам кино, и только критика своим непрофессионализмом, своей сервильностью неумелого пиарщика, или стремлением выделиться искажает реальную картину кинопроцесса… Один полагает, что если функция кинокритики — посредничество между режиссером и публикой, то критик не должен чураться роли ньюсмейкера. Другой же видит в новой кинопрессе «зону риска» нашего киноискусства, где господствует та ненормативная этика, которую сами же критики пытались изобличать: как раз в их среде она превращается в примитивное хамство. Один настаивает: корректность и еще раз корректность. У другого иное мнение: дайте нам талантливый профессионализм — а что талантливо, то дозволено и корректно.

А у критика есть соответствующий ответ режиссеру (озвученный В. Матизеном): «Критика может быть действительно конструктивной, хоть я в принципе не вижу ничего плохого в том, чтобы работать наотмашь и хамить… Кстати говоря, по поводу критического хамства. Режиссеры обычно забывают, что их фильмы тоже высказывание. Высказывание энергичное, высказывание будоражащее, высказывание морально определенное. В этом смысле мой хамский ответ часто не более чем ответ на хамство, которое обращено ко мне с экрана» [17].

Итак, хамство в ответ на хамство. В начале 90-х критика уповала на установление диалога с режиссерами, теперь постулируется такая вот формула антидиалога. Если диалог рассматривать не просто как вид и способ конверсации (я говорю — ты отвечаешь, ты говоришь — я отвечаю); если видеть в диалоге этическую категорию, по Бахтину, то в основе его лежит презумпция равноправности собеседников — то есть взаимного уважения. Ну, а ежели она заменяется презумпцией взаимного хамства?

Голос трезвого разума полагает, что путь гармонизации отношений между режиссером и критиком найти нетрудно. Нужно лишь общаться, разговаривать друг с другом — и тогда будет толк. Однако в подлинном диалоге важен и показателен *тон* разговора, обусловленный исходными установками обеих сторон — общей установкой на взаимное уважение. Но даже те, кто полагает, что гармонические отношения между режиссером и критиком возможны, различным образом отвечают на сакраментальный вопрос: что предпочтительнее — худой мир или добрая ссора? Критики (по крайней мере, «призывного возраста», принадлежащие к среднему и молодому поколению), явно настроены более агрессивно, чем творцы. В ее экстремальном виде воинственную установку своих собратьев по цеху выразил критик Д. Горелов, прибегнув к образной аналогии с палестино-израильским конфликтом: «Обстоятельства сложились так, что в роли евреев оказались критики, и поскольку мы лучше вооружены и у нас больше техники, мы вас как следует отдолбаем!»

Думаю, что все вместе взятое — и угрожающий тон, агрессивность, и стремление кое-кого из критиков показать себя знатоками и мастерами пиара, без которых режиссеры и их творения окажутся в безвестности, и попытка «теоретически» узаконить хамство; провозглашение чуть ли не главной своей

целью борьбы за прокат отечественных картин на международном экране, показ их на мировых фестивалях — это не что иное, как разнообразные знаки глубинного, тщательно скрываемого социально-профессионального комплекса неполноценности нашей современной кинокритики, соскользнувшей в иерархии киносообщества по крайней мере на ступень ниже, даже в сравнении с серединой 1990-х гг.

Давно уже ясно, что невозможно «и невинность соблюсти, и капитал приобрести». Нельзя не видеть печального нарушения очевидной логики, когда уважаемый критик старшего поколения, с одной стороны, ставит перед кинокритикой задачу посредничества между режиссером и публикой, предлагая осваивать «такое новое явление, как пиар» (Е. Стишова), а с другой стороны — выражает сожаление по поводу подмены аналитической критики рекламой… При этом упускается из вида, что для кинокритики вообще, в традиционном ее понимании, органично посредничество не между режиссером и публикой, а между фильмом и зрителем, и что она, критика, по определению является аналитической (по крайней мере, должна быть таковой).

Что же касается позиции между режиссером и публикой, то она естественна для киножурналистики, которая, кстати, и в своих высокопрофессиональных образцах вовсе не должна дублировать аналитическую критику с ее установкой на арткритицизм.

Не грешит ли против простой логики и режиссер, когда он, с одной стороны, требует от критика, чтобы тот умел видеть кадр, был способен понимать пластические решения, мог «считывать» с экрана невербально выраженные смыслы и значения; а с другой — выражает резкое недовольство тем, что кинокритик вторгается в заповедную область замысла и задач творца, хочет быть посредником между творением режиссера и зрителем («объяснять то, что не нуждается в объяснении») — то есть фильм и намерение его создателя.

Но вернемся еще раз к середине 1990-х гг. В 1995-м, в номере, посвященном проблемам кинокритики (на который мы уже ссылались), среди прочих материалов были опубликованы результаты опроса, проведенного среди кинематографистов, о статусе критики и ее основных функциях[18]. Не станем сейчас задаваться вопросом, насколько репрезентативно было иссле-

дование: здесь для нас интересны и существенны отраженные в нем общие тенденции. Тогда 48 процентов опрошенных видели основную задачу критики в информировании потенциального зрителя и рекламировании фильма, 42 процента расценивали ее как особый вид творчества, значимый сам по себе. То есть оппозиционные взгляды на критику как на явление служебное, сугубо функциональное, или же, напротив, как на независимую творческую деятельность — разделили респондентов почти поровну. Перевес интерпретации кинокритики как своего рода сферы обслуживания кинотворчества был незначительным тогда — всего 6 процентов. Но уже к началу 2000-х этот взгляд становится преобладающим.

В 1995-м существенное число опрошенных (36 процентов) полагали, что одна из прерогатив критики — определять статус создателя фильма в киномире. Совершенно ясно, что подобное представление зиждилось на признании влиятельности критического слова. Двадцати процентов достигало число тех, кто считал, что кинокритика вырабатывает стандарты профессиональной деятельности кинематографистов. 16 процентов соглашались с тем, что критика «растолковывает фильм зрителю» (теперь эта функция, как говорилось, оценивается иначе, негативно: критика пытается объяснять то, «что не нужно объяснять», заслоняя фильм от зрителя).

Выделялась еще одна функция, набравшая 10 процентов: кинокритика дает эстетическую оценку фильма, рассматривая его «в реальном масштабе искусства». И, наконец, 8 процентов опрошенных кинематографистов верили, что критика «помогает авторам разобраться в своем произведении».

Но знаменательно и то, что в опросе 1995 г. не смогли назвать ни одной функции критики 18 процентов респондентов. И это тогда, когда, как мы видели, критика была гораздо более уважаема и влиятельна, чем теперь. И еще одно доказательство истины, заключающееся в том, что всегда была, есть и будет некая часть творцов, которая вообще не признает необходимость существования критики — или видит в ней рой надоедливых шмелей.

В этом отношении ситуация сегодняшняя ничем не отличается от ситуации середины 1990-х. Но отметим и резкую черту отличия: 18 процентов составляли кинематографисты, признававшие, что кинокритика способна давать оценку в реальных

масштабах искусства и помогать создателям картин лучше разобраться в собственном произведении… Иначе говоря, целых 18 процентов кинотворцов готовы были видеть в критике род учителя и наставника в области киноискусства. Немалое число! Теперь, через десять лет, в общем, небольшой отрезок времени, самооценка критики у тех, кто ее признает как по-своему влиятельную силу, зиждется на совершенно иной основе. Говорится о росте массовых киноизданий — что, по мнению оптимистов, свидетельствует о востребованности кинокритики, широких, небывалых прежде ее возможностях в рекламировании и лоббировании на фестивалях и международных форумах отечественной кинопродукции.

То есть функциональность и еще раз функциональность — вот превалирующий взгляд на кинокритику, каким он сложился к началу 2000-х гг. Идея независимости как статусной характеристики кинокритики стала находить все меньше сторонников — по мере того, как в киносознании ее востребованность все больше связывалась с функциональностью. Не случайно голос Андрея Плахова, сформулировавшего, казалось бы, совершенно неоспоримый тезис о роли кинокритики как хранительницы ценностных критериев киноискусства, на встрече режиссеров и критиков прозвучал чуть ли не как голос респектабельного пожилого жреца уже не существующего культа.

В такой ситуации не могла не потерпеть фиаско и попытка, предпринятая некоторыми старейшинами кинокритики навести мосты между критиками и режиссерами на основе творческого сродства двух профессий. Увы! Творцы дали понять, что близости не существует, иначе говоря, критике указали на ее место. Место это — ньюсмейкерство, а для самых высоколобых — фестивальные и прочие тусовки, как неизбежный антураж кинематографического быта… То есть место в системе обслуживания.

Впереди разброса точек зрения касательно статуса нашей «новой новой» кинокритики следует выделить мнение, что по своему положению и роли в кинопроцессе она все больше приближается к кинокритике европейских стран. Что же это означает конкретно? В самом общем виде ответ на этот вопрос дает анализ материалов дискуссии, организованной в рамках фестиваля в Сан-Себастьяне еще в 1997 г., которую ее инициаторы обозначили, используя парафраз названия известного фильма

Трюффо «Не стреляйте в пианиста» — «Не стреляйте в критика»[19]. Характерен и подзаголовок, которым снабжено название дискуссии: «В защиту исчезающей профессии».

Характерна и предваряющая установка дискуссии: режиссер всегда не любил критиков, что прежде последними воспринималось даже как основание для некоторой профессиональной гордости; теперь же критику перестали бояться — и это «дурной знак». Как видим, снижение статуса критической деятельности — это проблема не только нашего отечественного сегодняшнего, но и европейского кинематографического сообщества. Все критики, выступившие в дискуссии, говорили о негативном настрое руководителей СМИ и представителей киноиндустрии, прямо дающих понять, что кинокритика — реликтовая профессия, что кинокритики — это исчезающий вид, подобно динозаврам Спилберга. Парадокс заключается в том, что и в Европе все это происходит на фоне расширения информационного пространства, отданного кино как в печатных, так и электронных СМИ, то есть проблема «исчезающей профессии» — суть проблема, как и у нас, аналитической кинокритики, тогда как киножурналистика на уровне ньюсмейкерства и пиара процветает, тесня ту часть киножурналистики, которая приближена к арткритицизму и традиционно равняется на него. Говорилось, что ныне для рецензий, представляющих собой не что иное, как замаскированную и оплаченную рекламу, найдено ловкое словцо — предуведомление; именно подобная мимикрия дает основание утверждать некоторым деятелям киноиндустрии, что критики никуда не исчезли, что они как и всегда — «повсюду».

Форум в Сан-Себастьяне показал также, что при сходстве общей ситуации опыт кинокритики различных европейских стран не тождествен. И как раз эта вариативность для нас наиболее интересна, доказывая, что всецелое подавление аналитической критики — отнюдь не универсальная закономерность времени. Особо важен в этом отношении опыт Франции, где к началу 2000 г. еще сохранились традиции, заложенные в золотой период журналов «Кайе дю синема» и «Позитив».

Кинокритика европейских стран делится на три основных разновидности. Во-первых, это академические критики, преподающие в университетах и в разного рода киношколах, не сотрудничающие в СМИ; во-вторых, критики, работающие для специали-

зированных журналов, которые могут полноценно использовать свое глубокое знание кино, но на ограниченном пространстве, определяемом тиражом этих изданий; в третьих, кинокритики-кинообозреватели, чья основная задача — рецензирование, информирование читателя о новых фильмах* (в привычных для нас понятиях первая разновидность — киноведы, теоретики кино; вторая — собственно кинокритики, представители аналитической критики; третья — постоянные сотрудники крупных периодических изданий, которых можно в равной степени отнести и к кинокритике, и к верхнему слою киножурналистики).

Если принять эту достаточно условную классификацию, французскую кинокритику рубежа 2000 г. должно, очевидно, отнести ко второму типу, хотя и с некоторыми поправками и уточнениями. Первая и третья разновидности во Франции, конечно же, тоже наличествуют, но ядро составляет специализированная аналитическая критика.

Французский путь развития кинокритики представляется если и не изящным образцом, то, во всяком случае, неким родом вектора развития для критики нашей, российской. Потому есть смысл остановиться на этом явлении, выделяющемся и на фоне европейской кинокритики, более подробно**.

Как и в других европейских странах, во Франции массовые СМИ не рискуют углубляться в специализированные области развития кинематографии (например, публиковать материалы о кино третьего мира). Такие газеты, как «Либерасьон» и «Монд», в конце 1990-х продолжали отводить солидную газетную площадь под кино, публиковали аналитические статьи своих постоянных обозревателей, тогда как в популярных еженедельниках все откровеннее стали предпочитать киноаналитике журналистские жанры «предуведомления»: занятные репортажи с фестивалей, интервью с кинозвездами и тому подобное. Налицо была борьба двух тенденций, но вывод о ее предрешенности сами французские критики делать не торопились: «В целом я не смотрю

---

* Эту классификацию (которая условна, как и всякая классификация) предложил на указанном форуме Дерек Малкольм, член ФИПРЕССИ, издатель и в то время постоянный кинообозреватель газеты «Гардиан».

** На встрече в Сан-Себастьяне положение дел во французской кинокритике охарактеризовал Мишель Симан, тогда представлявший Францию в ФИПРЕССИ.

на будущее пессимистически. Действительно, если брать в расчет только критиков ежедневных изданий, то критика — вымирающая профессия. Но, может быть, наша сила в другом, и мы можем удержать позиции, публикуясь в таких неакадемических изданиях, как «Кайе дю синема» и «Позитив», имеющих тысячи читателей», — сказал на упомянутой дискуссии Мишель Симан. Обосновывая свою оптимистическую точку зрения, он обратил внимание также на то, что всего лишь за несколько последних лет во Франции возникло около 30 новых журналов, издаваемых студентами, преподавателями, киноманами: «Большинство из них весьма высокого качества. Это происходит по всей стране. В основном их тираж 1000 экземпляров. Но я не думаю, что это имеет значение. Главное — это интеллектуальная активность»*.

В конце концов, решает дело не тираж, а *контекст*, — заключает Симан. И на кинокритика, и на его читателя воздействуют СМК, стереотипы современного журнализма. Телевидение повсеместно губит внимание. Тем не менее, у кинокритика есть выбор: «Мы можем защищаться, или мы можем уйти в монастырь, как это делалось в средние века, изучать священные рукописи»[20].

Однако вернемся к нашим домашним делам. Как у нас практически может раскрываться метафора «монастыря»? Видимо, как углубление в кинотеорию, сотрудничество в специализированных изданиях (даром, что они у нас наперечет — «Киноведческие записки», возрожденный «Сеанс», «Искусство кино»). А защита? Очевидно, твердость критериев, незыблемость «масштабов киноискусства»? Что же касается изданий, вырастающих на академической, киноклубной, киноманской почве, у нас пока это из области виртуального, но в принципе подобная возможность ведь существует, не так ли?

Страх контекста

Каждому актеру ведомо чувство, которое препарировал Альфред Хичкок в одном из своих триллеров (не самом удачном, несмотря на Марлен Дитрих в главной роли): страх сцены.

---

* Симан напоминает также о том, что во времена, когда «Кайе дю синема» и «Позитив» имели поистине всемирное значение, когда там работали такие критики, которые стали затем знаменитыми кинорежиссерами, как Трюффо и Годар, их тираж не превышал 5000 экземпляров.

А всякому человеку независимо от его профессии, возраста, национальности наверняка знакомо состояние, которое немцы именуют reise fiber — страх дороги, страх путешествия… Непонятное оцепенение или, наоборот, бессмысленные беспорядочные действия, вызываемые одним только видом авиабилета или раскрытого чемодана…

Фобии профессиональные; страхи, свойственные человеческой психике: имя им легион. Не берусь утверждать, что среди страхов, укорененных в натуре человека или связанных с его социальной жизнью, появилась еще одна разновидность, пока не замеченная специалистами, однако рискну назвать «страхом контекста» одну из черт психологии кинокритического творчества наших дней — страх, проглядывающий в подтексте, а иногда и отчетливо читаемый в тексте иных критических высказываний*.

Но, очевидно, следует объясниться, какой смысл в данном случае мы вкладываем в понятие *контекст*.

Проблема связи текста с контекстом, воздействие контекста на текст перестала быть дискуссионной лет 25 назад. Мы не собираемся ее реанимировать. Здесь о другом — о боязни контекста как новейшего варианта внутреннего цензора, подспудного, неосознаваемого, но властно воздействующего на кинокритика не только поведенчески, но и в интимнейший момент творческого акта, когда сам себе критик представляется свободным, абсолютно свободным.

В предыдущем разделе говорилось о влиянии на имидж и положении кинокритики в новейшей культурной ситуации, рассматривалась *кинокритика под воздействием*. Теперь в центре нашего внимания не профессиональное сообщество, не коллективный участник кинопроцесса, а творческая единица: *критик под воздействием*. При этом, разумеется, мы не должны забывать, что «один отдельно взятый» критик — персонаж умозрительный: в действительности он неизбежно вписан в контекст обстоятельств, времени и места — о том и речь.

Сначала, обобщив все сказанное на сей счет выше, выделим определяющую особенность современной мировой культурной

* Самокритичная формула «боязнь контекста» как характеристика собственного состояния принадлежит одному из наших кинокритиков старшего поколения: не частый пример самоиронии в нынешнее время, постоянно иронизирующее по любому поводу и без повода.

ситуации, с которой связно сегодняшнее положение кинокритики в целом. Это мощный всепроникающий императив развлечения, который в глобальных масштабах за последние четверть века изменил и продолжает изменять лицо культуры.

Хотим мы того или нет, нравится нам это или не нравится, но императив развлечения к началу 2000-х гг. стал и детерминантой мирового кинопроцесса, тем самым определив среди прочего и судьбы кинокритики. Его победоносный ход и создает контекст, который кинокритиками-профессионалами, ориентированными на ценности киноискусства, воспринимается как чуждое воздействие, давление, тяжелый прессинг. Неслучайно французские кинокритики, скажем, прямо говорят о «дистанционно управляемых» монстрах развлекательной индустрии, уничтожающих старое доброе искусство кино, «которое все мы так любили». Имеется в виду, конечно же, европейский авторский кинематограф.

Суммируя, скажем, что такова вообще эмоционально-психологическая реакция европейской кинокритики на новые реальности кинопроцесса. Можно также утверждать, что при всех отличиях российской кинокритики от европейской, связанных со стадией развития и традицией, ее сегодняшнее реальное положение и самоощущение тоже связано с воздействием на кинопроцесс императива развлечения. Сходны и конкретные его следствия: это и отмеченная дифференциация кинокритической деятельности, расщепление кинокритики на ряд самостоятельных профессий, со своими задачами, целями и средствами. Процесс, болезненный и в Европе (что хорошо иллюстрируется хотя бы заклинанием «Не стреляйте в критика!»), у нас осложнен громадными трудностями вхождения кинематографа в систему рыночных отношений, коренной переориентацией отечественной киноиндустрии (а вернее, ее созданием, поскольку таковой в общепринятом значении этого понятия в советский период просто не было).

Итак, если культурный контекст, создаваемый эскалацией развлечения, ведет (или кажется, что обязательно ведет) к новой, непривычной системе внутрикинематографических связей и отношений, к упразднению кинокритики в прежнем ее понимании — или, в более оптимистической трактовке, к созданию на ее основе ряда новых профессий и профессиональных сообществ

людей, пишущих о кино, — то каждого отдельного кинокритика воздействие этого контекста жестко ставит в ситуацию выбора не только профессиональной, но, что не менее важно, и ценностной ориентации. И вот тут, в этом пункте, воздействие контекста реального отягощается воздействием контекста *фантомного*, который в немалой мере создается усилиями самих же критиков, чтобы затем, как водится, творение взяло верх над собственным создателем, подавляя его узурпированной властью.

Сугубая власть фантомного контекста — явление наше, отечественное, порождение конкретного исторического момента развития российской культуры вообще и кинокритики в частности, отличающее последнюю от кинокритики европейской. Ситуация выбора, в которую попадает европейский кинокритик, гораздо менее болезненна, она проще и определеннее. Вспомним, как обозначил ее Мишель Симан для эталонного кинокритика, который должен выбирать: либо, подчинившись императиву развлечения, начать «забавлять публику» (что делают, как свидетельствует Симан, даже некоторые из наиболее уважаемых профессионалов французской кинокритики); либо сопротивляться, бороться, если еще сохранился боевой дух; либо, наконец, «уйти в монастырь» — то есть стать сознательным хранителем критериев и традиций, чья ценность «в миру» пусть больше и не признается[21]. От чего бежать и чему сопротивляться — ясно: власти «монстров развлекательной киноиндустрии».

Если всякое сравнение хромает, то вот тут аналогия между европейской и нашей кинокритикой начинает хромать особенно явно. У нашего кинокритика сейчас нет общего с собратьями представления об опасности, подстерегающей «кино, которое мы все так любим». Нет, как выясняется, и единого представления о таком кино, а также о традициях и ценностях, которые надо охранять и сохранять. Нет и твердых критериев, которые помогли бы в ситуации выбора.

Мы уже приводили слова одного из критиков старшего поколения, предлагавшего своим товарищам по цеху осваивать «такое новое явление, как пиар». Другой мэтр указывает на коренную ошибку тех, кто привык делить кино на коммерческое и некоммерческое, ибо «некоммерческого кино вообще не бывает». Третий маститый кинокритик обличает молодых коллег в незнании и непризнании мейнстрима (то есть массового кинематографа),

тайном недоброжелательстве по отношению к жанровому, развлекательному кино… За подобными ламентациями, такого рода замечаниями, кстати, по большей части справедливыми, которыми полнятся профессиональные встречи наших кинематографистов, кроется не что иное, как растерянность перед феноменом новизны (вспомним дискуссии «Режиссер против критика» и «Продюсер против режиссера»). Стоит ли доказывать, что знать и понимать всегда лучше, чем не знать и не понимать? Новые реалии кинопроцесса так или иначе требуют освоения всеми его участниками. Менее очевидно другое: высокая степень адаптированности к новым реалиям вовсе не снимает стоящей перед кинокритиком проблемы выбора, а способна только облегчить этот выбор. Просто-напросто это две разные проблемы.

Если кинокритик, прежде тяготевший к арткритицизму, начинает «активно осваивать» пиар, осваивать практически, то, стало быть, он выбирает другую профессию и должен в этом отдавать себе отчет. Ведь он уже идет по новой тропе — «предуведомления», «информации о новинках экрана», «лоббирования определенных режиссеров» и попутно развлекая, а порой и забавляя читателя, интересующегося не только и не столько кино, сколько происходящим вокруг кино. Да, киножурналистика — другая профессия: по определению так же уважаемая, так же требующая особой квалификации, как аналитическая критика и приближающаяся к ней в некоторых своих жанрах, но — другая.

Лишний раз акцентировать подобные истины было бы неловко, если бы они, как положено, существовали априорно, входя в изначальные установки любого, сегодня пишущего о кино. Но, однако, пока это не так. Заключив, что причиной тому является неотдифференцированность новых профессий, вырастающих на почве былой единой кинокритики, мы бы, пожалуй, переставили местами причину и следствие. Отмечающая нынешний этап отечественного кинопроцесса невыработанность критических специализаций, профессиональная неопределенность, в которой пребывает основная масса пишущих о кино, — это лишь отчасти проявление детской болезни, по мере взросления проходящей. Увы, в немалой степени это явление российской социальной антропологии в специфических формах сегодняшнего дня. Таковы его родовые параметры; а видовые определены распространенной особенностью ментальности современного нашего

кинокритика, которую мы условно диагностировали как «страх контекста».

Фантомный контекст, мешающий каждому отдельному критику определиться в своем выборе, к которому понуждает его новейшая культурная ситуация, а, стало быть, замедляющий и процесс становления новых профессиональных разновидностей кинокритической деятельности, — это многоликий фантом «современности», образованный из представлений о ней, зачастую отрицающих друг друга, возникающих и откладывающихся в киносознании достаточно случайно. Боязнь выпасть из контекста — есть боязнь выпасть из современности, оказаться *несовременным*. За этим страхом скрывается плачевная фетишизация новизны в любом ее виде, новизны любого происхождения, вне зависимости от ее ценностного содержания.

Положение о распространенности «страха контекста», о превращении его в род внутреннего цензора для иных представителей российской «новой кинокритики», может показаться противоречащим нашему ранее сделанному выводу о продолжающем работать в киносознании старом стереотипе отношения к кино «все еще как к искусству», а не к стереотипу, утверждающему приоритет в иерархии ценностей кинематографиста художественного и авторского начала. Но подобное противоречие существует в действительности, — это реальность сегодняшнего отечественного киносознания, его определяющая особенность.

Сальвадор Дали, если не главный авангардист XX в., то, бесспорно, занимающий одно из первых мест в десятке главных, в своем «Дневнике одного гения» предостерегал молодых художников: «Не бойтесь оказаться несовременными, это еще никому пока не удавалось». Создатель сюрреализма, круто замесивший новизну (нередко демонстрируя и даже акцентируя неразборчивость в средствах и цинизм, ибо полагал, что гению дозволено все), как видим, не фетишизировал новое, считая его неким естественным следствием существования личности во времени. Парадокс Дали содержит разумный совет, который, увы, подобно многим другим разумным советам, приговорен, наверное, к вечной актуальности. В нашем киносознании его смысл был актуализирован, начиная с конца 1980-х гг. ситуацией больших социальных и культурно-исторических перемен — как на всем пространстве культуры, так и на малой территории кинокритики.

Елена Стишова рассказала об одном из проявлений страха оказаться несовременным, страха контекста времен перестройки и гласности. Ролан Быков, бывший тогда руководителем творческого объединения фильмов для детей и юношества, принял решение изъять постельную сцену из картины на недавно запрещенную тему — о любовных отношениях между молодой учительницей и старшеклассником. Это взбудоражило близкорасположенную критическую общественность: запрещают, давят на художника! И эпизод был восстановлен. Эпизод неудачный, слабый, продиктованный не художественной необходимостью, а характерной для момента тягой ко всему прежде запретному. Е. Стишова, участвовавшая в возвращении в фильм «смелой» сцены, теперь мужественно призналась, что действовала — как, очевидно, и ее коллеги — под влиянием безотчетного чувства, которое она же назвала «боязнью контекста». Перестроечный контекст требовал борьбы за попираемые в советское время права художника или, упрощая этот императив, борьбы с начальством (даром, что в роли начальника тут выступал Ролан Быков, только снявший действительно, без кавычек, смелый для того времени фильм «Чучело»). Под воздействием фантомного контекста художественные критерии отодвигались критериями социального поведения в их упрощенном и одномерном варианте.

Сравнительно с концом 1980-х контекст «современности», влияющий на нашу «новую новую» критику 2000 гг., заметно усложнился. Проявления его деформирующей роли разнообразны. Например, когда некий критик (о чем поведал шокированный Олег Ковалов) небрежно пробрасывает «я смотрел этот фильм на ускоренной перемотке», он со своим веселым цинизмом, несомненно, находится под сильным воздействием фантомного контекста «современности». Тот же диагноз можно поставить критику, которая называет режиссеров, ей неблизких, по ее мнению, слабых, «отморозками», точно так же и тому, кто, щеголяя новейшим жаргоном, грозится «отдолбать» режиссеров, призывает хамством отвечать на «хамские» фильмы.

Один из примечательных синдромов боязни контекста — не просто особая бойкость слога, а широкое использование тусовочного жаргона с непременным включением слов блатного вокабулярия: например, один кинокритик пишет о другом, что для того традиционные ценности не более чем набор «фенечек»…

В конце концов, в словах ли дело? Можно ведь и пользуясь вполне корректным изложением объяснять неразумным, что традиционные ценности нечто вроде солений, маринадов, словом, заготовок собственного огорода, самодельного консервирования на зиму, увлечение пожилых людей (и их отвлечения от мыслей о скором конце). Диагноз все тот же: боязнь контекста. Страх, который создает свою особую ментальность, возносящую на вершину шкалы ценностей новизну и будущее в полярном противопоставлении традиции и прошлому времени. (Псевдосуждения того же критика, который посылает старшее поколение солить огурцы на зиму: мол, наше кино — ностальгическое, ибо оно пропитано настроениями уходящего поколения; нужно кино другое, молодое, жесткое, устремленное в будущее, а его нет — был «Брат-2», да весь вышел.)

Совершенно намеренно выше приведены высказывания критиков без имен, без названий статей, без ссылок. Точный адрес не нужен, к сожалению, — это общее ощущение атмосферы, воздуха которым кинокритика дышит и который выдыхает. Не прибегая к дотошному контент-анализу, опираясь на простую наблюдательность, легко заметить как знаковую характеристику кинокритической воздушной среды ее перенасыщенность эпитетом «новый»: сама критика объявляла себя сначала «новой», затем «новой новой»; и даже предрекаемый возврат к серьезности после поднадоевших постмодернистских игр объявляется «новой серьезностью» (чтобы, не дай Бог, не заподозрили в реанимации чего-то старого, отжившего)…

Примеры такого рода множатся без труда, но мы с читателем пойдем по другому пути. Проверим представления о роли фантомного контекста на конкретных критических высказываниях хотя бы об одном фильме. Тема завершающей коды этой статьи выбрана не случайно: нигде как в отношении к *другому* (в данном случае к персонажу, к герою) не проявляются с такой определенностью ценностные основания личности самого художника, творца — и, с уверенностью можно утверждать, установки и критерии оценивающего его творение критика.

Артхаус и пиар

В виде постскриптума всего нашего анализа приведем своего рода дайджест дискуссии вокруг фильма М. Брашинского «Голо-

лед». Она показательна как отражение в кинокритических практиках различных форм воздействия фантомного контекста и сопротивления этому воздействию целого ряда критиков. Поводом и смысловым центром дискуссии стало характерное явление современного кинокритического процесса — слияние ориентации на кинематографический артхаус с тенденциями пиаровской журналистики. Но сначала несколько необходимых общих замечаний.

Артхаус и пиар… Их объединение, взаимопроникновение, их симбиоз только на первый взгляд может показаться необъяснимой случайностью, чем-то противоестественным. Но на самом деле это вполне закономерное проявление глубокой, присущей данному моменту противоречивости, если не современного нашего киносознания в целом, то, во всяком случае, ментальности некоторых его носителей, как режиссеров, так и критиков. Такова одна из проекций распространенного сегодня типа киносознания, воссоединяющего традиционную ориентацию на ценности искусства, в частности, авторского кино, с одной стороны; а с другой — «боязнь контекста», фетишизацию новизны.

Характерной особенностью этого феномена является распространившееся замещение понятий «киноискусство», «авторское кино» понятием «артхаус», «артхаусный кинематограф». Попытками теоретического обоснования его внедрение не сопровождалось. Получилась не смена понятий, а смена слов. Вот уже и критики старшего поколения стали говорить об артхаусном кинематографе, артхаусном фильме там и тогда, где и когда они говорили об искусстве кино и авторском фильме. Точно так же понятие массовый кинематограф замещается понятием мейнстрим. В переводе на русский язык arthouse означает «дом искусства». В англоязычной литературе это понятие прилагается к тем продуктам разного вида творческой деятельности, которые принадлежат к искусству как таковому, не имея заведомо прикладных или коммерческих целей. В таком прочтении артхаусный фильм противостоит продукции мейнстрима (основного, главного потока) — то есть массовому кинематографу, фильмам, сходящим с конвейера киноиндустрии. В самое последнее время кинокритический обиход вынес на поверхность обозначения «арткино», «арткинематограф», т. е. прямую кальку русского понятия киноискусство. Тогда за понятием «артхаусный фильм», «артхаусное

кино» остается более определенная и узкая зона постмодернистского авторского кино. Некоторые исследователи склонны видеть в кинематографическом артхаусе особую идеологию и специфическую эстетику. Так или иначе, но семантический шлейф этого понятия соткан из таких значений, как «элитарность», «постмодерн», «авангардизм» и тому подобное. А также ряд отрицательных значений, таких как некоммерческий, фестивальный, немассовый, не общедоступный, некассовый (это по отношению к фильму)… Главное из перечисленных значений, конечно же, элитарность.

Не побоимся сказать, что так понимаемый кинематографический артхаус есть часть воздействующего на кинокритика фантомного контекста новизны. Артхаусному кино соответствует артхаусная кинокритика. Демонстративно элитарная, программно авангардистская, она в то же самое время выражает тенденции современного журнализма, для которого задачей является не информировать публику, а приковать ее внимание, не «старомодное» стремление правдиво рассказать о событии, а подача события в заранее предрешенном освещении в зависимости от целей ближе к рекламе и пиару нежели к информированию. Схожий стереотип «новой новой» кинокритики артхаусного толка: интерпретация идет впереди анализа, а то и без него обходится; высокомерный авангардизм выступает в союзе с рекламмейкерством.

…Но нельзя лучше и точнее охарактеризовать этот феномен, чем это делают сами кинокритики. Итак, фрагменты дискуссии вокруг фильма «Гололед» (для справки: «Гололед» — первый режиссерский опыт кинокритика М. Брашинского, получивший главную премию на фестивале кинодебютов в Ханты-Мансийске в 2002 году).

Из рекламного буклета, сопровождавшего показ фильма «Гололед» (приводимый далее текст принадлежит автору картины М. Брашинскому): «Если бы я был женщиной, я бы сказал, что Москва — это мой вибратор. Но я не женщина, и не знаю, что сказать. Москва — это такой аппарат наслаждения, который характеризуется тобой, часто от этого мутит; иногда кончаешь».

Высказывание из буклета к фильму — яркий образчик откровенной рекламы в эпатажно-авангардистской обертке. Пример же пиара, если не сокровенного, то хотя бы прикровенного,

представлен М. Кронидовой и М. Трофименковым в статье, открывшей дискуссию:

«“Гололед”, режиссерский дебют критика Михаила Брашинского, для первого знакомства надо смотреть как минимум два раза подряд. Как минимум. “Полиэкран” Майкла Хиггиса по сравнению с ним — образец линейного рассказа. “Гололед” столь многомерен, что заставляет тебя задавать даже такие вопросы, ответы на которые «нормальный» фильм дает априорно: кто его герои, сколько их, сколько времени длится действие. Такого и так снятого фильма в отечественном кино еще не было, да и в мировом не припомнишь. Разве что тень Хичкока мелькнет на обочине экрана. И потому, что героиня Виктории Толстогановой, которую “Гололед”, как и “Дневник камикадзе” Дмитрия Месхиева, вводит в ранг безусловной кинозвезды, принимает душ в эпизоде, откровенно апеллирующем к “Психозу”. А потому, что “Гололед” из такого же ряда поэм о безумной любви, как и любимейший фильм Брашинского “Головокружение” Хичкока, — трагедия двойничества, одиночества, морока, притча о том, как заразна любовь. Но “Гололед” свободен от греха начетничества, соблазна цитатности. Брашинский не столько зритель, знающий “Головокружение” наизусть, сколько его герой, частный сыщик Скоти, истерзанный страхом высоты, и не физической, а высоты чувств. Интеллектуал снял самый бесстыдно-чувственный фильм наших дней. Даже невиданно откровенная гомосексуальная постельная сцена пристойнее той откровенности, с которой автор облекает в виртуозную форму собственные страхи и грезы. <…> По своей “обнаженности” “Гололед” фильм “порнографический”, как вспышка воспоминаний о Crash Дэвида Кроненберга: бесстыдно заголится женский труп в разбитом автомобиле. Только смерть повернет порнографичность чувств в простую “обнаженку”. <…> Опыт Брашинского-историка реализуется не в прямом, боже упаси, цитировании, а в легком сквознячке, который пронесется вдруг по экрану, словно дух Джона Касаветиса осенил своим присутствием начало фильма <…> За последние десять лет критика не раз оповещала о появлении фильма, открывающего новую эпоху в русском кино. Нам кажется, что именно “Гололед” — долгожданная точка отсчета»[22].

…Да кто же оповещал, какая такая критика?.. В середине 90-х, «…когда никакого процесса не было, критика подменяла его собой. В такие прелестные игры можно было играть безболезненно и безбоязненно. Они, по большому счету, ничем не были чреваты. Сейчас другое время. Сейчас критика, которая хочет себя потешить,

жонглируя критериями, меняя божий дар на яичницу и обратно, развращает режиссеров, убивает кино. За такие действия, как текст "Фильм-Гололед", в футболе удаляют с поля»[23].

Еще реплика: «Хиггис, Хичкок, Кроненберг, Касаветис, Феррара, Борхес, Рихтер, Макларен собрались в этом тексте по одной причине: Трофименков с Кронидовой объяснили, многим посмертно, о главной миссии — содействовать явлению "Гололеда"... Собственно, они взрыхлили почву, озонировали воздух — и вот теперь у нас есть фильм Брашинского <...> В качестве компенсации пустоты Брашинский предлагает квазиусложненную форму <...> Это все — подмигивание глазами и прищелкивание перстами и верченье подбочась. <...> Брашинский, пускаясь в режиссерский дебют, рисковал <...> но его смелость не безоглядна. Поражение на почве внятной истории с прозрачной фабулой всегда очевиднее, чем ошибка при исполнении будто бы усложненного пируэта...»[24]

И, наконец, последняя реплика, которая может играть роль конечной точки наших наблюдений: «"Гололед" становится больше, чем просто фильмом, становится предметом манипуляции, а также зеркалом, где отразилось состояние некоторых критических умов. Это не частности, а нехороший симптом. Наблюдая за тем, как критики старались соорудить "Гололеду" раскатистое эхо, пытались подхватить его под мышки, приподнять, начинаешь испытывать беспокойство, не за Брашинского: он справится, я надеюсь, и придет в себя, но за кинопроцесс, который пусть не твердо, но обещает быть, а подобные акции всякие критерии отменяют»[25].

Примечания

[1] *Архангельский А.* Не могу ворчать // Искусство кино. 1995. № 6. С. 65. В основе этой статьи лежит выступление Архангельского на Круглом статье во ВГИКе,

[2] Там же. С. 66.

[3] Там же.

[4] *Разлогов К.* «...Иль перечти "Женитьбу Фигаро"» // Искусство кино. 1999. № 6.

[5] Искусство кино. 2003. № 8.

[6] Искусство кино. 2000. № 11.

[7] Искусство кино. 2002. № 12, 2003. № 1.

[8] *Липовецкий М.* В отсутствие медиатора. Сюжет внутренней колонизации // Искусство кино. 2003. № 8. С. 80.

[9] Режиссер против продюсера // Искусство кино. 2001. № 4. С. 166. Дальше все материалы Круглого стола цитируются по этому изданию.

[10] На западном фронте без перемен. Беседа с И. Толстуновым. Беседу вели *Н. Сиривля, Е. Стишова* // Искусство кино. 2000. № 11.
[11] Режиссер против продюсера. Указ. соч. С. 173.
[12] Там же. С. 174.
[13] На западном фронте без перемен... Указ. соч. С. 7, 10.
[14] Там же.
[15] Режиссер против критика. Материалы Круглого стола // Искусство кино. 2002. № 1. С. 167.
[16] О свободе, о критике и глобальной геополитике. Беседа *Л. Карахана* с Н. Михалковым и А. Смирновым // Искусство кино. 1999. № 8.
[17] Режиссер против критика. Указ. соч. С. 169.
[18] Искусство кино. 1995. № 6.
[19] Материалы дискуссии опубликованы в «Киноведческих записках» № 40. 1998.
[20] Не стреляйте в критика! // Киноведческие записки, 1998. № 40.
[21] См. подробнее об этом в цит. материалах дискуссии "Не стреляйте в кинокритика!", Киноведческие записки. № 40, 1998.
[22] *Трофименков М., Кронидова М.* Фильм-гололед // Искусство кино. 2003. № 5. С. 28, 29, 30, 31, 32.
[23] *Савельев Д.* На ровном месте // Там же. С. 38.
[24] Там же.
[25] Там же.

Л. Н. Березовчук

ЖАНРОВЫЙ КАНОН МЮЗИКЛА В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРАТЕГИИ АРТХАУСА

Общеизвестно, что практически все представители артхауса громогласно объявляют киносообществу о своем негативном отношении к жанрам, традиционным для коммерческого — то есть массового – кино, таким как мелодрама, приключения, костюмный фильм, фантастика, детектив и др. Они считают их использование прерогативой киноимперий, и, прежде всего, Голливуда. Понимая любовь зрительской аудитории к подобным жанрам, режиссеры артхауса мотивируют свое пренебрежение к ним двумя основными причинами, несовместимыми с новаторскими устремлениями и самовыражением художника: это клишированность драматургии и зрелищность. При изучении современного кинопроцесса такая позиция режиссеров артхауса всячески акцентируется, и стала своего рода «общим местом».

Но при ближайшем рассмотрении окажется, что взаимоотношения артхауса с жанровым кинематографом намного сложнее, чем это внушается и киносообществу и рядовым любителям кино. Дело в том, что жанры коммерческого кино в артхаусе используются, но только у Квентина Тарантино достало самоуверенности открыто заявить: «Я работаю в жанровом кино». Правда, причины своего интереса к традиционным и зрелищным жанрам и метод своей работы с ними мэтр артхауса не рационализировал.

Поэтому было бы интересным рассмотреть «крупным планом» прецедент обращения артхаусного режиссера к жанру, который априорно относится к коммерческому кино, с его зрелищностью и развлекательностью. Это жанр мюзикла, который привлек внимание лидера европейского артхауса Ларса фон Триера. Способ работы с мюзиклом — кастинг, постановка номеров, характер музыкальной драматургии, изобразительная стилистика, специфическое для жанра «программирование» эмоциональных реакций зрителей посредством традиционных приемов, наконец, причины

обращения к нему режиссера, — все это мы бы хотели изложить в исследовательской «истории», которая называется **«Я, Ларс фон Триер: PROMO-акция в ритмах техно-панка».**

Жанр мюзикла — есть, а Ларса фон Триера еще нет

Мюзикл, как и любой иной жанр, естественно, может не нравиться кому-то из режиссеров. К нему может быть безразличным и определенный процент зрителей. Это нормально, потому что насильно мил не будешь.

Автор этих строк, к примеру, очень сдержанно относится к соблазнам этого музыкального жанра — зрелищного и аттрактивного: мне не по нраву сюжетные клише мюзикла*, с которыми и сегодня не могут не считаться сценаристы; также отталкивает откровенная принадлежность мюзикла к сфере шоу-бизнеса с обязательным для него звездным статусом главных исполнителей ролей; не привлекает меня и интонационно-хореографический лексикон мюзикла, который неразрывно связан с современной поп-культурой и ее мифологией. Наконец, становится очень обидно, когда режиссеры часто оказываются не способными творчески «оправдать» обязательный для жанра условный план действия — те самые песни и танцы ни с того, ни с сего — каким-то формальным приемом, как это гениально удалось сделать Этторе Скола в своем «Бале».

Не считаться с перечисленными особенностями мюзикла (и не только с ними) ни один режиссер не может, потому что он — иначе не сказать — пробкой вылетит из жанра с клеймом творческого провала. Именно это случилось с Полом Верховеном — известным экспериментатором с жанровыми структура-

---

* Исследователи различают четыре содержательных клише мюзиклов как театральных, так и кинематографических, которые, в результате способны порождать множество похожих сюжетов. (См. *Ханиш М.* О песнях под дождем. М., 1984.) По использованию того или иного клише определяется тип сюжета в мюзикле:

1) «мюзикл подмостков» (в нем изображают процесс создания мюзикла в театре);

2) «мюзикл Золушки» (в нем показывается восхождение маленькой не известной никому девушки к славе и успеху, в том числе и в шоу-бизнесе);

3) «мюзикл любви-ненависти» (его герои, как правило, сначала игнорируют друг друга, а потом испытывают взаимное влечение);

4) «мюзикл-биография» (в нем представляется жизнь «звезды» мюзикла и история ее успеха).

ми — в картине «Шоу-герлз», которую киносообщество не сочло мюзиклом, но и не признало в качестве талантливого «обычного» игрового фильма. Голливуд никогда не простит даже авторитетному мастеру профанацию структурных, а главное, семантических оснований любимого в Америке жанра.

На территории коммерческого кинематографа, который едва ли не отождествляется с империей Голливуда, мюзикл, похоже, не самый ортодоксальный жанр. ***Жанр коммерческого кино — то есть массового****. При этом, в отличие от боевика или мелодрамы, мюзиклу свойственны никогда не скрываемые и по ощущению неуничтожимые развлекательность и оптимизм. Их не смогли избежать даже такие серьезные по авторским концепциям ленты признанных мастеров жанра (и режиссуры вообще), как «Кабаре» и «Весь этот джаз» Боба Фосса, «Бал» Этторе Сколы, не говоря уже о переполненным мелодраматической лиричностью «Шербургских зонтиках» и «Девушках из Рошфора» Жака Деми. Напрашивается вопрос: так развлекательность мюзиклов — это «плохо» или «хорошо»?

Надеюсь, что каждый читающий эти строки скажет, что расценивать в подобных координатах один из атрибутивных признаков жанра — бессмысленно. Это все равно, что упрекать сонет за то, что в нем всегда должно быть четырнадцать строк с определенной последовательностью рифм, или жанр хокку, в котором трех строк поэтам должно хватить для того, чтобы создать обобщенный лирико-философский пейзажный образ. И сонет, и хокку — так называемые «твердые» формы в поэзии. Жанр мюзикла, хотим мы того или нет, всего за полстолетия своего существования** тоже приобрел «твердость» как в содержательно-

---

* Поэтому киноведам (а не «актуальным» критикам, которые в действительности являются идеологами) целесообразно очень осторожно пользоваться любым понятием, имеющим отношение к «полю зрелищности» (в терминологии П. Бурдьйо). В явлениях из сферы зрелищности начинают работать иные координаты — не эстетические, а, собственно, социологические и культурологические.

** Жанр именно театрального мюзикла (а не музыкального спектакля или оперетты) был создан в 1943 г.. Это была бродвейская постановка «Оклахомы» (муз. Р. Роджерса, либр. О Хаммерстайна). Знаменитая «Вестсайдская история» (муз. Л. Бернстайна по мотивам трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта») 1957 г. — это уже период расцвета жанра. Соответственно, перенесение этих мюзиклов с особенностями их драматургии на экран

смысловых и драматургических, так и в формальных своих признаках. Затратность и «шикарная» зрелищность мюзиклов — это следствие чрезвычайной сложности их съемки. Сложность же порождается именно наличием жанрового канона — причины этой «твердости», которой, кстати, нет в других жанрах коммерческого кино. Главное в мюзиклах — чрезвычайно развитый музыкальный компонент фильма, который должен координироваться как с условностью действия в номерах, так и с реалистической природой изображения, присущей киноискусству вообще.

Поэтому воевать с жанровым каноном мюзикла — все равно, что ворон пугать. Мюзикл был, есть и будет существовать в дальнейшем, потому что есть все основания полагать, что, несмотря на периоды уменьшения к нему интереса аудитории и, соответственно, режиссеров, потом снова появятся фильмы-мюзиклы. А пафос протеста всегда будет иметь какую-то иную для деятелей кино причину, которая, во-первых, не имеет к мюзиклу ни малейшего отношения, и, во-вторых, никак не повлияет на судьбу жанра в кинопроцессе. Спасти режиссеров от творческого поражения может только весьма категорическое правило: не ценишь мюзикл за то, что этот жанр такой, какой он есть, каким его любят миллионы зрителей во всем мире, — ***не снимай!***

Но с другой стороны, мало ли какие у свободных художников могут быть намерения и планы?.. Собственно, творческий риск — тоже один из составляющих режиссерской профессии. Коль хочется — и снимают мюзиклы, как могут, надеясь, естественно, создать шедевр жанра.

Жанровый канон мюзикла и Ларс фон Триер

Но подобные, снисходительно-извинительные соображения не касаются фильма, поставленного лидером европейского артхауса Ларсом фон Триером «Танцующая в темноте». Не касаются потому, прежде всего, что перед всем киносообществом

при обязательном условии съемок на натуре с как можно меньшим использованием павильона, а также раскрытие возможностей камеры и подчинение ритма монтажа музыкальному ритму, — все это свидетельства зарождения мюзикла как нового жанра музыкального кино. Все фильмы «до «Оклахомы» — это еще не мюзиклы, а музыкальные комедии или музыкальные мелодрамы, не говоря уже о более простых жанрах музыкального кино, таких как фильмы-концерты, фильмы-ревю и др.

он сам себя ограничил эстетическим манифестом «Догма 95». И комплекс ограничений, которые от этого времени должны обусловливать и режиссерскую концепцию экранного произведения, и сам процесс съемки (во всяком случае, согласно традиционным культуральным и профессиональным функциям подобных текстов-документов) принципиально несовместимы с эстетическими, формальными и содержательными основаниями жанра мюзикла — то есть с его жанровым каноном.

Но для фон Триера на первом месте всегда была собственная выгода, а не нормы жанра или педантичное исполнение обязательств манифеста. Вместо того чтобы адресовать «Танцующую» сторонникам «Догмы 95», режиссер в PR-кампании перед выходом картины на экран, подавал ее как «просто» мюзикл, то есть нормативный образец жанра, рассчитанного на массовую аудиторию. В результате зрители во время просмотра оказались жестоко обманутыми в своих ожиданиях. Фильм шокировал тех, кто не был готов к «догматическому» мюзиклу, вызывая головокружение и истерики: подобным образом проявлялось воздействие «прыгающей камеры». У зрителей начинала болеть голова, их тошнило, они не могли вынести белее получаса подобного экранного зрелища. Поскольку никто из этих жертв артхаусного мюзикла не понимал причин происходящего с ними, то были даже жалобы в администрации кинотеатров о том, что «копия некачественная»[1].

Поэтому анализ любого фильма, жанр которого самим автором объявлен как мюзикл, начинается с осмысления того, как в картине обстоят дела с его жанровым каноном. Без этого обобщения относительно содержания, образности фильма и его режиссерской концепции обречены на некорректность и, как следствие, на ошибочность. Только потом, если фильм дает для этого основания, можно вести речь о «высоком». По отношению к «Танцующей…» говорилось и о богоподобной жертвенности Сельмы, и о персонализме фон Триера, и о таинственной славянской душе, и об этическом выборе между идеей матери и идеей зрения, др.*

* Это лишь малая часть интепретативных точек зрения, высказанных по поводу фильма на общественном обсуждении «Танцующей…», организованном украинским журналом «KINO-КОЛО» в октябре 2000 г. Запись дискуссии см.: «Танцюристка…» — дуже простий фільм» // KINO-КОЛО, Киев. 2001. № 9.

Итак, жанровый канон киномюзикла обусловливается тремя факторами, которые координируются между собой: 1) эстетика мюзикла; 2) его эмоционально-психологический, 3) формально-композиционный и семантический стереотипы. Если последний фактор сложился в практике кино за последние полстолетия вследствие развития и усложнения более простого жанра с песнями и танцами — «обыкновенного» музыкального фильма (комедии и мелодрамы), то первые два формировались в течение почти двух столетий. Они укоренены в историю музыкально-зрелищных жанров, которые существовали на сцене (оперетты в Европе и развлекательного шоу в Америке). Эстетика мюзикла и нормы его восприятия зрителем — не столько художественные, сколько психологические и социокультуральные факторы. Потому перечислю признаки жанрового канона мюзикла[2], параллельно сравнивая реальное состояние каждого стереотипа в фильме Ларса фон Триера «Танцующая в темноте» с нормой. Важно также проследить как эстетический манифест «Догма 95» влиял (или не влиял) на состояние жанрового канона мюзикла в знаменитой картине датского артхаусного режиссера.

Эстетика мюзикла

Элементы жанрового канона мюзикла	Их трактовка фон Триером в «Танцующей…»
1. Мюзикл — демократический жанр для массовой аудитории, потому что песни и танцы «подскажут» как следует «понимать» концепцию режиссера, если она слишком сложна для понимания рядовым зрителем.	1. «Танцующая в темноте» представляет артхаусное киномаргинальное направление в современном кинопроцессе. Его эстетические ценности игнорируют положение, согласно которому кино — массовый вид искусства*.

* Показательно, когда студентам СПбГУКиТ нужно было в 2003–2004 гг. достать видеокассету с «Танцующей…», чтобы подготовиться к семинару по курсу «Музыка в аудиовизуальных искусствах» (а фильм фон Триера входит в программу) — это оказалось проблемой. Гарантированно на весь Петербург только в трех видеосалонах с амбициями «продвинутых» было обнаружено по одному экземпляру «Танцующей…» для проката. Студенты киновуза, зная о мировом резонансе этого фильма, сами были удивлены, когда в преимущественном большинстве прокатных пунктов на вопрос, есть ли у них «Танцующая в темноте», получали везде одинаковый ответ: «Не держим, потому что не берут. И кто же такое будет смотреть?».

2. Жанр основан на мифотворческой энергии музыки, которая «сказочно» преобразует реалистический характер сюжета и киноизображения. Поэтому действительность в мюзикле обязательно идеализируется.

2. «Музыки использовать не стоит, за исключением случаев, когда она звучит вне вас — просто звучит на избранной натуре» (из «Догмы»). Этот завет «догматиков» отрицает не только жанр мюзикла вообще, но и использование в кино мифотворческих возможностей музыки, которая всех зрителей так восхищает.

3. Основной массив хореографического и музыкально-интонационного материала принадлежит к сфере массовой поп-культуры, но возможно также использование элементов классической музыки и балета.

3. В музыкальном стиле техно-панк огромное значение имеют ритмизованные шумы техногенного характера. Они имитируют звуки производства и враждебный для человека напряженный звуковой фон мегаполисов. Текст фон Триера для первой (то есть образно программной песни Сельмы) «Бах, трах, стук! Какой чудесный звук!» закономерно задает в музыкальных аранжировках необходимость в шуме, как в настоящих ритмо-шумах жизни, а не как в «обычном» аккомпанементе. Даже в музыке, которую пишет и аранжирует сама Бьёрк в стиле техно-панк для поп-сцены, выразительность и роль шумов несопоставимо меньше.

4. Жанр своей яркой визуальной стилистикой обязан американскому шоу — развлекательному зрелищу и связанному с ним шоу-бизнесом.

4. В «Танцующей» фон Триера явственны три пафосные установки: антиголливудская, антибуржуазная (то есть антиамериканская) и, как следствие, антимюзикловая. «Антиголливудская пропаганда проводится режиссером посредством мюзикла, по канонам которого создавался фильм. Мюзиклы воплощают все неподлинное, шаблонное, фаль-

	шивое, которое свойственно Голливуду и кино вообще»[3].
5. Ведущая роль песен и танцев, а не сюжета, в киноповествовании мюзикла мотивируется стремлением режиссеров вызвать у зрителей как можно более сильные эмоции и восхищение зрелищем, а также сочувствием к персонажам фильма.	5. Музыки в фильме мало. Номера короткие. Главное — это «история» Сельмы, и именно она, а не музыка, вызывает эмоции зрителей. «Танцующая…» — принципиально незрелищная картина. Этому способствует предметная среда реалистических эпизодов, которая стилизует жизнь в американской провинции в 50-х гг. XX столетия.
6. При создании композитором партитуры и хореографом постановки танцев должны учитываться наиновейшие — то есть самые модные тенденции в вокальном интонировании и пластике в сфере массовой поп-культуры.	6. Бьёрк — модная певица, а все стилевые разновидности музыки «техно» и по сей день обусловливают музыкальный фон в ночных клубах для молодежи и вообще являются звуковым атрибутом жизни в стиле «рэйв» (или хай-тэк).
7. Изображение в мюзикле, безотносительно к сюжету фильма, должно быть красивым, а актеры — внешне привлекательными и, желательно, «звездами», что привлекает к фильму внимание массовой аудитории.	7. «К 1960 году кино умерло: его замордовали красотой до полусмерти и с того времени успешно продолжали мордовать» (из «Догмы»). «Использование в главной роли Бьёрк, женщины с явными признаки физической неполноценности, позволяет режиссеру полностью выключить какие бы то ни было сексуальные коннотации и сосредоточиться на ее страдальческой функции»[4]. О внешней «привлекательности» Бьёрк подробнее речь будет идти далее.

Психологические стереотипы мюзикла

Элементы жанрового канона мюзикла	Их трактовка фон Триером в «Танцующей…»
8. Фильм, созданный в жанре мюзикла, должен развлечь	8. «Танцующая…» — принципиально не развлекательный

зрителей и доставить им удовольствие независимо от его режиссерской концепции — серьезной или легковесной.

фильм. Логика режиссера относительно зрительских ожиданий такая: я заманил тебя в кинозал любимым жанром, но ты получишь неотлакированную правду жизни. Фон Триер своим фильмом мучает тот тип публики, который в течение десятилетий воспитывался эстетикой голливудского кино с его совершенством выразительных средств (его уничтожают заветы «Догмы») и красотой изображения (его уничтожает инверсия жанрового канона мюзикла). Такой зритель воспринимает кино, прежде всего, как гедонистическое зрелище. Получает же он при просмотре «Танцующей...» издевательство над своими, естественными для избалованного комфортом буржуа чувствами человечности и милосердия.

9. Природа так называемой развлекательности мюзикла укоренена в установке социального оптимизма. Какими бы не были перипетии сюжета — даже откровенно трагедийными — песни и танцы, то есть условный план действия, должны убедить зрителей, что «всё будет хорошо», а жизнь — прекрасна.

9. Для уничтожения подобной установки фон Триер использует не столько сюжет, который в мюзикле может быть трагедийным, сколько девальвацию профессионализма (поэтического, композиторского, хореографического) и качества постановки песен с танцами в номерах. Подлинные вокальные возможности Бьёрк использованы режиссером едва ли не на один процент, потому что онадействительно талантливая певица с хорошим голосом. А танцы — сольные и кордебалета — вообще оказываются вне критериев для современных мюзиклов. В результате условный план действия не работает на идеализацию снятой «истории»,.

10. При восприятии фильма-мюзикла у зрителей должна возникнуть высокая самооценка. Даже без рационализации каждый, кто смотрит мюзикл, должен быть уверен в правильном понимании экранной «истории»: в то, что его собственная жизнь «лучше» жизни героев фильма или что его собственное существование тоже может претерпеть такие же чудесные положительные изменения. Зритель, получая удовольствие от такого «урока жизни», не замечает дидактичности, присущей сценарным клише мюзиклов. «Правда» мюзиклов — мифотворческая, и поэтому она в состоянии повышать самооценку зрителей. За это они благодарят влюбленностью в жанр с легкомысленными песнями и танцами, веря в невероятное — в «правду» условности, без которой мюзикл существовать не может.

что вследствие уничтожает установку социального оптимизма.

10. По контрасту с жестокой и визуально отталкивающей «реальной» жизнью Сельмы сам драматургический принцип перехода действия в условность номеров, если они эффектные, зрелищные и положительные по эмоциональности, выглядит либо цинизмом потребителей кино, либо чудовищным обманом режиссера. В результате зрители ощущают себя раздавленными подобным «уроком жизни». Высокая же самооценка, которая должна быть свойственна каждому человеку буржуазного общества, уничтожается.

Формально-композиционные и семантические стереотипы мюзикла

Элементы жанрового канона мюзикла	Их трактовка фон Триером в «Танцующей…»
11. Композиция в мюзиклах фрагментарная: картина состоит из чередования эпизодов условных — музыкальных номеров (песен и танцев) — и «жизнеподобных», снятых в реалистичной манере.	11. «Съемка должна проходить на натуре. Нельзя привозить какой-либо реквизит и бутафорию. (Если какой-то необходимый предмет отсутствует, следует найти другую площадку)» (Из «Догмы»). По поводу этого тезиса «Догмы»

Соответственно такому строению режиссер выбирает (или разрабатывает новые) выразительные средства — как сугубо визуальные (предметная среда, освещение, цвет, движение камеры, монтаж и др.), так и звуковые — прежде всего, озвучание и перезапись. Главная задача — стилистически и образно «развести» оба плана действия, чтобы как можно более выразительными и заметными были переходы из одного в другой.

12. В отличие от строения фильма драматическое действие в мюзиклах единое, целостное. Но оно изменяет свой характер при переходе из условных номеров к реалистичным эпизодам. В первых носителем действия является эмоциональная достоверность пения и по-актерски характерная выразительность танцевальных жестов. В реалистических эпизодах носителями действия становятся речь персонажей и сугубо актерский психологизм, основаниями для которого должна напомнить, для танцев в мюзиклах, которые могут быть довольно сложными — вплоть до акробатики, нужна приспособленная для этого площадка с покрытием (пусть даже если оно не будет заметным при съемке), чтобы танцовщики не покалечились. «Звук никогда не должен записываться отдельно от изображения и наоборот». Этот тезис «Догмы» в действительности девальвирует этапы записи, перезаписи и озвучания, которые имеют для качества музыкальных номеров в мюзикле принципиальное значение. Но, как считает фон Триер, «лучше всего было бы, если бы мы могли снять все песенные и танцевальные номера «живьем», и потом оставить их со всеми ошибками»[5]. (То есть с провалами в акустике и дисбалансом в звучании, с помехами фоновых шумов и дыханием певицы. — *Л. Б.*) К счастью, этого не произошло.

12. «Документальный» характер изображения, вытекающий из «Догмы», распространяется на главное в игровом кино — актерскую игру. Бьёрк сама признает, точно так же, как и критики фильма, что она играть, как киноактриса, не умеет вообще. Катрин Денёв говорила, что Бьёрк не играет перед камерой, а живет, поэтому ей тяжелее, чем остальным.

оказываются мастерство перевоплощения и игра.

13. В семантическом аспекте условный план действия в мюзикле — это мечты, иллюзии, видения, внутренняя речь персонажей, шире — их личность, которая подается и раскрывается в этом жанре благодаря миметическим возможностям музыки (пения и пластики) как своеобразный «крупный план» души героев фильма.

13. В вокальных номерах Сельмы, тексты к которым писал сам режиссер, раскрывается ее внутренний мир как существа инфантильного, умственно, телесно и личностно убогого, с болезненно-патологическими проявлениями аутизма. Пение Сельмы преимущественно девальвировано к речитативу, а танец — к бытовому жесту. Фон Триер подобной трактовкой образа Сельмы в номерах исключает возможность естественного сочувствия к ней со стороны зрителей. Так происходит потому, что в «мюзикле Золушки» главная героиня должна раскрыть все свои достоинства, лишь бы убедить всех, что она имеет прав на счастье и успех больше, нежели все остальные.

14. В семантическом аспекте реалистический план действия — это стандартизированное (потому что основанное на сценарных клише жанра) изображение судьбы человека. Герои стремятся найти в жизни личное счастье (мюзиклы «Золушки», «любви — ненависти», «биографии “звезды”) и добиться признания, успеха в обществе («мюзиклы подмостков», «Золушки», «биографии “звезды”).

14. Фон Триер, являющийся во всех своих фильмах сценаристом, отрицательно относится к «золотому тельцу» драматургии, называя ее «прогнозированием». Сценарные же клише мюзиклов — это максимальное «прогнозирование» реалистического плана действия. Но именно это позволяет зрителям сосредоточиться на восприятии куда более сложного музыкального плана, к тому же условного по изображению. «Итак, я плюю на то, о чем в фильме рассказывается — меня стимулирует только то, что живет, вибрирует»[6]. К тому же режиссер так построил сценарий, что жизненная «история» Сельмы

выглядит каким-то на удивление неестественным нагромождением абсурдных событий*. В итоге ***реалистический план действия в «Танцующей…» приобретает условный характер***.

15. Что касается легендарного «коммерческого» характера мюзиклов, то он обычно неверно объясняется огромными бюджетами и «легкомысленной» развлекательностью. Собственно «коммерческое» в мюзикле — признак наивысшего качества исполнения вокальных и хореографических номеров, которые требуют от продюсеров больших затрат на постановку фильма, но которые зато окупаются в прокате фильма. Исполнение номеров в мюзикле должно быть мастерским до блеска. Особенно привлекательны для зрителей своей зрелищностью ритмически синхронные танцы кордебалета. Подобные требования к вокально-хореографическому исполнению укоренены в традиции концертной формы бытования музыки, которая уже основана на экономическом базисе

15. Бьёрк, «звезда» поп-сцены, вынуждена была при исполнении роли Сельмы «опустить» себя до уровня дилетантки, потому что фон Триер заставлял ее имитировать некачественное (и по вокальным данным, и даже по чистоте интонирования (!)) пение. В результате ***разрушается условный план действия,*** потому что Сельма в номерах поет точно так же, как и в эпизоде репетиции мюзикла в плане реалистическом. Движения (а не танцы) кордебалета напоминают то ли агитвыступления пролетарских «синеблузников» 20–30-х гг. прошлого века, то ли массовый психоз (эпизод суда над Сельмой). Приэтомритмическаяорганизация пластики отсутствует. Напомню: танцы кордебалета в мюзикле обретают свою зрелищность благодаря коллективной синхронности движений. Расчет режиссера очевиден: если исполнение номеров утратит

* Их педантично перечисляет Вадим Менжулин в своем выступлении на дискуссии об артхаусном мюзикле. См.: «Танцюристка…» — дуже простий фільм» // KINO-КОЛО, Киев. 2001. № 9. С. 90. К этому могу добавить еще одно поразительное проявление подобного жестокого абсурда: Сельма жертвует своей жизнью ради зрения своего сына только для того, чтобы и он тоже мог подержать на руках своих «собственных маленьких». Естественно, точно так же генетически слепых (!!!). Учитывая, что фон Триер является сценаристом в фильме, подобное надругательство над естественными чувствами обычных и нормальных зрителей — это слишком даже для артхаусного пренебрежения к реальности!

(исполнение должно быть по качеству таким, чтобы было за что платить деньги).

16. Традиция музыкального театра дала мюзиклу собственно актерский характер вокального интонирования и пластики. Пение и движение в этом жанре воплощают человека-персонажа. Поэтому они в каждом номере должны обладать различной эмоциональностью, чтобы создать многогранный образ героя именно музыкальными средствами. Чем важнее в фильме персонаж, тем больше у него номеров, различных по интонациям и типам пластики.

17. В киноповествовании условный и реалистичный объединяет ***режиссерская постановочная концепция. Это — создание автором особенного приема, который проводится в изображении через весь фильм.*** Такой прием разрабатывается режиссером специально для конкретной картины и является важнейшим признаком амбициозных притязаний любого постановщика мюзикла на его художественность*. Когда

хореографический и вокальный профессионализм, то в результате и фильм потеряет свой «коммерческий» характер — зрителям не за что будет платить деньги.

16. В номерах нет интонационного разнообразия и контраста. В «Танцующей...» присутствуют только две музыкально-тематические сферы. Это мелодически невыразительный речитатив и техно-панковая ритмическая монотония. Тем самым образ внутреннего мира Сельмы сводится с детско-аутической замкнутости на себя и к психопатической по происхождению «сильной» экспрессии.

?

* Например, шедевром мюзикла можно считать «Бал» Этторе Скола. В нем режиссер создал даже несколько таких условных приемов: сведение к минимуму реалистического плана действия, отсутствие диалогов, обозначение переходов из одной исторической эпохи в другую посредством соответствующей популярной музыки и моды в костюмах и прическах персонажей. В «Кабаре» Боба Фосса — это очужденный по брехтовской модели и ком-

режиссер подобной постановочной концепции создать не способен, то его фильм-мюзикл сразу утрачивает качества произведения киноискусства, превращаясь в развлекательное, действительно коммерческое по характеру зрелище.

18. Опыт самых лучших (голливудских) мюзиклов свидетельствует, что характер вокального интонирования и пластика танцев должны быть связаны с традицией джаза. Вне свинга сложно создать артистически выразительные и персонифицированные пение и танец. Использование других музыкальных традиций (опереточной, шансон, зонга, бытовых танцев, рок-музыки и др.) приводит к эмоциональному однообразию номеров и снижает именно актерскую выразительность исполнителей, которые поют и танцуют перед камерой*.

18. Джазовый по происхождению свинг в музыкальных номерах «Танцующей...» отсутствует: джазовой традицией Бьёрк не владеет и как композитор, и как певица, не говоря уже о танце. Она этого делать не умеет, точно так же, как Денёв петь. То есть исполнение Сельмой музыкальных номеров просто обречено на отсутствие персонификации и условного артистизма, который идеализирует образ героини, как это полагается в мюзикле. Итак, ***номера утрачивают условность и превращаются в «жизнеподобный» план действия***.

ментирующий характер номеров по отношению к реалистическому плану действия. Во «Всем этом джазе» того же режиссера — чрезвычайное усложнение киноповествования до параллельного проведения пяти его планов в фильме. В «Девушках из Рошфора» Жака Деми — это условная трактовка материальных предметов, натуры благодаря их перекрашиванию перед съемкой. В «Иисусе Христе — суперзвезде» Норманна Джуиссона — это принцип «фильма о фильме». В каждом конкретном случае режиссерская концепция съемки в мюзикле — неповторима, оригинальна, и копированию не подлежит.

* Вот подлинная причина того, почему Голливуд считается «мастерской по изготовлению мюзиклов» и почему в американском кинематографе этот «развлекательный жанр» по степени образной сложности и артистизма работы всей творческой группы фильма может выйти на уровень авторского кино. «А все-таки у кино Америки не отобрать самого лучшего — мюзиклов!» — взволнованно восклицает критик Зара Абдуллаева в полемике, которая возникла после выхода на экран «Танцующей в темноте». См.: Даешь Европу // Искусство кино. 2001. № 1. С. 91.

19. При съемке танцевальных номеров особое внимание уделяется работе оператора и его группы. Они должны согласовать изображение не только с ритмом музыки, но и подчинить движение камеры пластическим «мелодиям» тел танцоров. Точно так же и монтаж должен быть подчинен как ритму музыки, так и выразительности движений и жестов, потому что жанр мюзикла принадлежит к особой сфере киноискусства — музыкальному кино.

19. «Камера должна быть ручной. Допускается любое движение или отсутствие движения руки. (Нужно не фильм снимать там, где установлена камера, а устанавливать камеру там, где снимается фильм.) Фильм должен быть цветным. Искусственное освещение не допускается. (Если света не достаточно, нужно обрезать сцену, либо добавить одну лампочку к камере)». (Из «Догмы».) «Прыгающая» камера в принципе не дает возможности показать на экране пластическую выразительность танцевальных движений в номерах. Отсутствие искусственного освещения тоже отрицательно сказывается на показе экспрессии танца. Съемка «с руки» значительно уменьшает возможности согласования ритма монтажа с ритмом музыкальным. Фон Триер, который поставил 100 видеокамер, подтвердил свое небрежение монтажом, основанном на раскадровке. «Если бы я делал мюзикл в начале своей карьеры, я бы сделал его традиционным способом — с множеством трекингов и съемками с крана; это логично — именно так изображение и музыка могут работать вместе. <...> Нет, мы пойдем обратным путем и будем использовать только фиксированные камеры. <...> Это скорее похоже на трансляцию или на живое действо, а не на то, что снимается»[7].

Проведенный анализ состояния жанрового канона мюзикла в картине фон Триера «Танцующая в темноте» позволяет не только в смущении развести руками — что имеем, то имеем! — но и сделать несколько предварительных выводов.

Во-первых, датский шалун от артхауса действительно-таки работает с жанровым каноном. Если бы мы точно так же сопоставили «Шоу-герлз» Пола Верховена с его основными признаками, то получили бы по большинству позиций красноречивые знаки вопроса, что означает «отсутствует». Из этого следует, что Верховен создал не-мюзикл — то есть «обычный» игровой фильм. Как можно было заметить, фон Триер последовательно инверсирует элементы жанрового канона. Прежде всего, те, которые имеют ценностный характер и поэтому влияют на эмоциональность восприятие его фильма. По этим причинам жанр «Танцующей…» можно определить как антимюзикл. Естественно, это деструктивная практика. Но фон Триер — не одиночка в артхаусных экспериментах с традиционным жанром мюзикла: ими уже заинтересовался Франсуа Озон со своим антимюзиклом «8 женщин», работая в деструкции жанрового канона несколько иначе, нежели его датский коллега. Но это — тема иного разговора.

Во-вторых, полагаю, что основной целью фон Триера было все-таки не «осквернение» мюзикла. Режиссер во всех своих публичных манифестациях предстает настолько прагматичным, что не может не понимать фундаментального характера жанровых структур в кинематографе и их укорененности в глубинах общественного сознания (и коллективного бессознательного тоже) зрителей. Что значат для мощного и с «твердым» каноном жанра мюзикла деструктивные поползновения фон Триера? Как говорится, «собака лает, а караван идет». Позиция 19 жанрового канона дезавуирует подлинные намерения режиссера: «Танцующую в темноте» он стремился снять как художественное неигровое, хотя и постановочное кино. Вот где проявляется документализм «Догмы»!

Но заметно, что на этом основании почти все изменения в жанровом каноне провоцируют другие, нежели в нормативном мюзикле, эмоциональные реакции зрителей. Инверсия жанрового канона порождает в изображении, в киноповествовании в целом то, что противоположно их ожиданиям. Полагаю, что для

агрессивного мэтра артхауса было важным вызвать отвращение в массовой аудитории «простых» потребителей кино к любимому развлекательному жанру с его зрелищностью, оптимистичностью и гедонизмом.

А как же амбициозные претензии фон Триера на лидерство и новаторство в мировом кинопроцессе, задекларированные в «Догме»? И это — в-третьих. Что в данном смысле обозначает единственный знак вопроса? Он указывает на очень важную вещь: на отсутствие в собственно «художественном мюзикле» (как это было в образцах жанра, которые принадлежат к авторскому кино) такого приема в изображении, который был бы способен объединить оба плана действия (реалистичный и условный в номерах). Если подобный прием, пунктиром проходящий через весь фильм в изображении, отсутствует, то не сработает деструкция жанрового канона мюзикла, которая, как мы убедились по инверсиям, была заложена в режиссерскую концепцию «Танцующей...» Поэтому должно, должно быть это «нечто», найденное изобретательным в своей ненависти к успешному жанровому кино фон Триером для своего антимюзикла.

После нескольких невыносимо мучительных просмотров я пришла к выводу, что это — сама снятая в фильме Бьёрк.

Бьёрк Гудмунсдоттир и Ларс фон Триер

Поп-певица из Исландии Бьёрк Гудмунсдоттир известна в мире шоу-бизнеса как просто Бьёрк. Она записала свой первый диск еще в 11-летнем возрасте. В 13 лет Бьёрк с подругой уже организовала радикальную панк-феминистскую музыкальную группу «Spit and Snot». Они исполняли песни о ненависти к мужчинам. Но скоро на первый план для агрессивной девушки вышел «секс по-исландски», о чем она откровенно говорит в одном из своих многочисленных интервью: «Я родом из страны, где с 15 лет ты каждую пятницу выпиваешь по литру водки с горла. Это что-то похожее на культуру. Мы не цедим выпивку, мы ее пьем. Ты либо пьешь, либо ты ханжа. <...> В Исландии подросткам некуда особенно ходить. Поэтому вы натягиваете лыжные костюмы, выглядываете на улицу — нет ли снежного бурана, если есть — то каждый выпивает по бутылке водки, вы встречаетесь на полпути между домами и трахаетесь»[8].

Экстремизм этого и других подобных заявлений певицы находится в полной гармонии с ее личностью. К 1998 г., когда вышел третий сольный диск Бьёрк, слава панк-певицы среди подростков уже стала всемирной. Ее песням свойственен сильный вокал, какой-то неистовый по интонированию, своеобразные ритмы — частично индустриальные, частично синтетические, а также склонность к сложным аранжировкам, например к введению струнных инструментов в состав рок-группы. Аранжирует Бьёрк сама, потому что впервые в истории музыкального образования в Исландии (!) оказалась способной закончить 10 классов музыкальной школы.

Во многом радикализм ее концертно-сценического имиджа обусловлен внешностью. Бьёрк — некрасивая молодая женщина очень маленького роста. В жизни и на сцене ее фигура лишена стройности и привлекательности, а движения — грациозности и женственности. На поп-сцене Бьёрк спасает стилистика грима и одежды, которая ориентирована на гранж-панк. Во всех своих клипах певица последовательно придерживается имиджа enfant terrible — «ужасного ребенка». В сочетании со звучным голосом, отчаянно-экстатичной манерой интонирования весь этот гремучий аудиовизуальный коктейль вызывает у слушателей-зрителей появление чрезвычайно сильных эмоций. Бьёрк действительно — кумир в специфической молодежной аудитории, помеченной клеймом маргиналов постиндустриальной эпохи.

Итак, ***сильная, властная личность, которая воздействует на слушателей через вокал, трансогенность ритмов, которая во всем стиле «техно» и его позднейших разновидностях направлена на омассовление сознания (в идеале — до состояния роевого организма), и нескрываемая агрессивность — как и полагается — маргинала***. Ну, разве подобное могло не восхитить фон Триера? Режиссер певицу «никогда раньше живьем не слышал, видел только несколько ее клипов и подумал: «М-м-м, какая симпатичная музыка. Ее можно использовать в моем фильме». Фон Триер вначале заказал диве техно-панка песни для своего «мюзикла», но быстро сообразил, что в контексте его режиссерских идей именно Бьёрк, такая, какой она выглядит на самом деле, подходит для исполнения главной роли Сельмы. И никто иной.

Именно в таких случаях в народе говорят: «Два сапога — пара».

Хотя для отношений Бьёрк и артхаусного кинематографиста, сложившихся позже — уже в процессе съемок «Танцующей…», эта пословица не вполне подходит.

Вопреки тезисам «Догмы» и своим заявлениям для масс-медиа, режиссер серьезно поработал над саундтреком к фильму. К примеру, фон Триер обрабатывал вокальные фразы Денёв на перезаписи и потом — при оцифровке фонограммы фильма. Понимая, что в мюзикле режиссерская концепция очень зависима от музыкальных номеров, он стремился все держать под контролем* — от текстов песен (это еще понятно, потому что они в действительности являются составной частью сценария**) до аранжировок, от чего Бьёрк, дама буйного темперамента и которой амбиций не занимать, впадала в бешенство.

На первый взгляд, ни что иное, нежели какая-то мания тотальной слежки за действиями каждого участника творческой группы, работавшей над «Танцующей», понуждала фон Триера браться за камеру; диктовать хореографу (что он ставил в фильме — сказать трудно) мизансценирование танцев на съемочной площадке; накладывать шумы на музыкальные фонограммы песен и танцев, что, естественно, воспринималось Бьёрк, не имевшей до этого опыта работы в киномузыке, как беспардонное вмешательство в ее композиторское творчество. И по работе над другими фильмами видно, что наш артхаусный

---

* Тогда можно ли принимать всерьез, понимая как «правдивые» такие слова фон Триера: «Именно держа все под контролем, я и начинал свою режиссерскую карьеру. А теперь – благодаря правилам "Догмы" — речь идет о том, чтобы как можно меньше следить за чем бы то ни было. Таков мой путь. Я как будто сказал себе: «Хорошо, ты хочешь контролировать цвет? Вот правило, которое запрещает тебе это делать. Ты хочешь контролировать звук? Вот правило, которое запрещает это делать». (См.: *Триер фон Л.* Крест и стиль // Искусство кино. 1998. № 12. С. 67.)

** Если смотреть на тексты песен фон Триера, на которые — и в этом несчастная! — Бьёрк вынуждена была писать музыку (пресловутые «усики котят» и «трах, бах, стук») как на собственно поэтические, то они не идут ни в какое сравнение с поэтическим творчеством самой исландской певицы — ярким, эмоциональным и образно сильным. Поэтому критики, стремясь объяснить и, естественно, оправдать подобное вербальное безобразие, кричащее своим примитивизмом, упрекали режиссера в «меньшем» — в плохом владении английским языком. Полагаю, это — неверно. Тексты фон Триера на все сто процентов срабатывают на образ Сельмы, каким он стремился его создать в фильме.

датчанин — это классический образец режиссера-диктатора, который прагматично использует в творческой группе игровые формы общения как способ сделать тотальный контроль незаметным.

Но здравый смысл подсказывает, что подобное поведение мотивируется не столько властолюбием, сколько иным: никто, а в особенности сама Бьёрк, не был полностью посвящен в режиссерский замысел фильма. А замысел впрямую был связан с тем, как фон Триер трактовал образ главной героини «Танцующей в темноте» Сельмы. Когда Бьёрк, получившая приз в номинации «за лучшую женскую роль» на МКФ в Каннах, выступала на церемонии награждения, показанной по телевидению, наряду с ритуальными словами «благодарю, благодарю, мне очень приятно», прозвучали и такие: «Но я — певица, а не актриса, а поэтому больше сниматься в кино — никогда!»

Весьма красноречивое признание! В сугубо психологическом смысле оно означает: Бьёрк крайне недовольна (а, точнее, разъярена, имея в виду ее «крутой» нрав) тем, какой в результате артхаусных трудов фон Триера она получилась на экране в образе своей героини Сельмы. Такого она не ожидала. Кино оказалось территорией совсем иной власти, нежели клипмейкерство, которое до этого певице было хорошо знакомо. В клипе «звезда» поп-сцены со своими продюсерами контролируют все, и главное — самое значимое для поп-музыки — имидж исполнителя. Он всеми — и заказчиками, и производителями клипа — осознается. Потому что за клип платят деньги, в конце концов. Несмотря на то, что визуальное содержание клипов Бьёрк — объективно — весьма неприятное, но для определенной возрастной и социальной прослойки потребителей-маргиналов образ внешне непривлекательного и экстремально-агрессивного подростка, — именно то, что нужно.

Исполнение же роли страдалицы Сельмы — это было что-то совсем иное…

Фон Триер часами сам снимал Бьёрк, которая уже стала Сельмой (не перевоплотилась — играть же, лицедействовать не умеет!) и которая из-за этого не в состоянии была выйти из образа, не в состоянии делать дубли. Как можно было избежать постоянных депрессий во время съемок, когда тебя вот-вот повесят! «Это уже не нормативная кинематографическая практика —

это своего рода гипноз, который, кстати, фон Триер практикует с первого фильма и по сей день. Ты становишься персонажем, а не играешь в него. Отсюда психологические срывы Бьёрк во время съемок, когда она зубами рвала собственную одежду и исчезала с площадки на несколько суток»[10]. Это, так сказать, «внутренняя» сторона сотрудничества Бьёрк с фон Триером над «Танцующей…».

Но есть и «внешняя» — то, что в результате было зафиксировано на экране, и во что певица не могла вмешаться. Потому что изображение, его предметно-содержательная выразительность, композиция кадра, монтаж, облик актера, персонифицированного в образ героя, — это в кино прерогатива исключительно режиссера. И пока фильм не появится на экране в завершенном и целостном виде на премьере, тебе, актеру, даже если ты постоянно пересматривал только что отснятые эпизоды, сложно представить и понять, к чему тебя приведет твоя работа перед камерой. А в монтажный период ты уже ничего сделать не можешь, потому что по срокам контракта тебя возле режиссера давно нет.

Так в чем же заключалась амбициозная режиссерская концепция фон Триера в «Танцующей…» и по отношению к жанровому канону мюзикла, и по отношению к «звезде» шоу-бизнеса Бьёрк?

По его замыслу, чтобы добиться победы в борьбе с Голливудом, Америкой и мюзиклом, главную героиню нужно было превратить в визуально убедительный (потому что документально снятый) конструкт физического вырождения человека и его личности в буржуазном обществе. То, что именно подобная задача обусловливала режиссерскую концепцию фильма «Танцующая в темноте», мне подсказали две вещи.

Первая. Это оценка философом Алексеем Шевченко внешнего вида Сельмы, которую мы уже приводили. Она абсолютно верна относительно женщины среднего возраста, которую мы видим на экране в «Танцующей…». Мы видим также, что фон Триер ее снимает без грима (или имитирует гримом изъяны вспотевшей и прыщеватой кожи), избирая ракурсы и планы, которые привлекают внимание к откровенно некрасивому лицу Сельмы. И помимо нашей воли возникает мысль, что так отталкивающе выглядит реальная молодая певица Бьёрк Гудмундсдоттир.

Но это — не так! Хотя в клипах этого агрессивного и жестокого чертенка в исполнении актрисы нельзя назвать внешне привлекательным, но она, вопреки очевидным девиантным наклонностям, все-таки, производит впечатление современной городской девушки. Реальная же Бьёрк, интервью с которой часто можно увидеть по кабельному и спутниковому телевидению, выглядит великолепно, как любая талантливая личность, привыкшая к публичному общению. Невзирая на природные внешние данные, у этой женщины есть свой стиль, есть шарм. И кто останется довольным, если из тебя, тайно и лишая права выбора, делают урода во всех смыслах — и в физическом, и в умственном, и в этическом? О какой героине мюзикла, которая в норме должна стать любимицей миллионов зрителей, потому что воплощает своим экранным образом, своими песнями и танцами их мечты о счастье, успехе и вообще о «хорошей жизни», может идти речь? Без сомнения, именно о такой роли Сельмы, невзирая на финальную виселицу, думала Бьёрк, подписывая контракт с фон Триером.

И вещь вторая. Размышления об антимюзикле мэтра европейского артхауса невольно побудили вспомнить народную мудрость, запрещающую указывать на неисправимые недостатки и недуги людей и осуждать их за это — за уродство, за инвалидность и болезни. Малых детей учили: показывать пальцем на таких людей — большой грех.

А теперь возвратимся к «Танцующей…». Каждый, кто ориентируется в образцах мюзиклов, тот знает, что смерть главного героя не в состоянии разрушить жанровый канон. Похоронами Эвиты начинается одноименный фильм Алана Паркера. Путь к смерти Джо Гидеона, хореографа и постановщика мюзиклов на Бродвее, — это сюжет образцового «мюзикла подмостков» Боба Фосса «Весь этот джаз», не говоря уже о классике — «Вестсайдской истории». Была бы Бьёрк — то есть Сельма — в ленте фон Триера хоть чуточку привлекательной женщиной; поманил бы в сценарии режиссер зрителей надеждой на счастливую развязку, либо показал бы местечковых обывателей, среди которых живет героиня, «негодяями», чтобы возникла моральная и социальная логика в ее гибели как жертвы «плохого мира»; были бы хореографические эпизоды поставлены с надлежащим для мюзиклов зарядом позитивных эмоций; были бы

другими тексты песен, — жанр мюзикла, все-таки, сумел бы справиться с несовместимой с ним «догматической» эстетикой изображения. В таком фильме мы бы сочувствовали несчастной женщине, а не отворачивали бы глаза от документально снятого антропологического вырождения. Слепая калека Сельма в трактовке фон Триера утрачивает качества живого человека и становится его конструктом. Так происходит в фильме потому, что вместо героини мюзикла, пусть некрасивой и страдалицы, но при этом щедро духовно одаренной, зрителей с экрана пугает монструозное существо женского пола с топорным, неуклюжим телом и отвратительным лицом, которое иногда (и довольно часто в соответствии с режиссурой) на крупных планах высовывает толстый влажный язык со струйкой слюны в уголках рта. И главное — этические инверсии. В своем умственном и душевном убожестве (что очевидно не является синонимом «душевной простоты») Сельма не в состоянии отличить преступление от заботы о ближнем*.

Это и есть тот самый греховный указующий перст фон Триера, который из реального живого человека — певицы Бьёрк — создал средствами изображения и собственного сценария прием-конструкт. На нем режиссер и построил документального типа «художественность» своего антимюзикла.

Зачем все это?

Ларс фон Триер собственной персоной

В гипермаркете, которым является визуальная культура современности, потребители чаще всего ориентируются по ценам — что им по карману, потому что о действительных качествах каждого товара имеют весьма туманные представления. Поэтому, чтобы хоть на чем-то сосредоточить внимание покупателей и заставить их, в конце концов, что-нибудь купить, менеджеры организуют promo-акции: либо просто вешают над каким-то товаром цветные таблички с его наименованием

---

* Главным инстинктом Сельмы (как это следует из фильма) оказывается не материнский, о чем в восторге писали критики и интерпретаторы «Танцующей…», особенно женского пола, но какой-то животный эгоизм. Она способна сломать завод, лишь бы погрузиться в свои инфантильные фантазии «о мюзиклах»; она не в состоянии осознать, что из-за болезни, которую носит в своих генах, само желание иметь «для себя» ребенка — это преступление.

и ценой, либо даже копеечные дегустации устраивают. Как все гениальное — просто. Но ведь действует: мы начинаем засматриваться на то, на что раньше не обращали ни малейшего внимания.

В подобном ракурсе сравнение жанра в кино — это и тип товара (например, кофе), это и предварительное знакомство покупателя с ним (я регулярно покупаю кофе, потому что пью его каждый день: бодрит и вообще вкусный напиток). Дело только в оттенках вкуса, который каждый потребитель выбирает сам по марке кофе, которая зависит от производителя. Итак, кофе «Чикаго» от Роба Маршалла — «традиционный вкус»; кофе «Мулен Руж» от База Лурмана — «попробуй новенького», а кофе от Фосса — это, естественно, «классика, которая проверена временем». Но вот марки кофе от Алана Паркера, Милоша Формана — известных производителей очень хороших других продуктов — оказались не очень качественными. На свой страх и риск, выставили на продажу похожие на кофейные зерна от Верховена, а в действительности это была фасоль.

Когда в гипермаркете какой-то производитель хочет продать «нечто», он вначале имеет дело с его менеджментом (киносообществом). И вот, в какой-то день к ним звонит производитель фон Триер, который уже известен по продаже каперсов — эксклюзивной приправы из маринованных недозрелых семян настурции особого сорта с характерным острым вкусом и запахом тухлятины (предыдущие фильмы «Рассекая волны» и «Идиоты»). Ему говорят, что каперсов больше не нужно — продаются плохо, потому что они нравятся крайне малому проценту потребителей (артхаусная критика). Тогда производитель чешет в затылке, размышляя, что же нужно каждому человеку и всегда. А каждому всегда хочется кофе. «Так будет вам ваш кофе!» — решает он, зная при этом, как сложно этот кофе изготовить (финансовая затратность жанра мюзикла и требования высочайшего качества его постановки и съемки). К тому же, и не собирается он строить новый завод — если нет денег, может поработать и старый («Догма» и такая соблазнительная дешевизна «догматического» кино). К тому же сырье… Его же закуплено на всю его жизнь в бизнесе (образно-эстетические особенности артхаусного кино).

Неужели эти вонючие каперсы окажутся способными на благородный аромат кофе?

Что же делает наш производитель?

Он берет те же самые, довольно крупные по размеру семена настурции, только уже не маринует их, а сушит и жарит, как кофейные зерна (использование жанрового канона мюзикла), и, к тому же, коптит (приглашает для пикантности на главную роль «звезду» техно-панка Бьёрк). А потом звонит к менеджерам гипермаркета и говорит, что хочет продать кофе. Те не нарадуются, потому что ассортимент кофе обновить чрезвычайно сложно (к жанру мюзикла, по уже понятным причинам, режиссеры обращаются редко), к тому же кофе — он и в Африке кофе: «Везите!». Трогают зерна в мешке — действительно, похоже! Вдыхая подозрительный запашок жареного и думая, что это — от новой при изготовлении продукта технологии копчения (реноме фон Триера как новатора в современном кинопроцессе), вовнутрь не заглядывают. И подписывают контракт.

Дальше уже начинается второй акт этого спектакля. Он не столь напряженный по интриге, как предыдущий, потому что в нем — только два интересных момента. Конечно же, покупатели выстраивались в очереди, лишь бы попробовать не известный еще никому кофе (априорный интерес массового зрителя к новому мюзиклу). Но для приготовления вкусного напитка нужна вода и процесс варки — то есть высокая температура, как при мариновании (просмотр фильма). И тут пошел такой каперсовый смрад, что все начали задыхаться (наш производитель фон Триер является, прежде всего, стихийным гностиком, и лишь вследствие — лидером артхауса, и поэтому предложить иной по образно-ценностным основаниям кинопродукт, нежели те, которые были созданы раньше «кофе», не может. Это подтвердил последовавший за «Танцующей…» «Догвиль», чрезвычайно агрессивный по своему антихристианскому пафосу. Вот это будет скандал!

Ничего подобного. Наоборот: наш производитель-пройдоха не только не был наказан, но им начали восхищаться, он стал примером и образцом для подражания.

Чтобы понять, почему так получилось, нужно оглянуться назад.

Если пользоваться избранной аналогией, то мы приучены авторским кино думать, что у трех составляющих promo-акции в кинопроцессе «товар» — это произведение киноискусства, то, что мы видим на экране. «Наименование» товара — не столько жанр фильма или, собственно, его название, сколько художественный «брэнд» тех, кто его создал — эстетического направления, киношколы, творческой группы фильма во главе с режиссером и выдающимися актерами. Все они как будто завернуты в драгоценную ткань названия фильма, демонстрируемого на экранах мира, который ими сотворен и которым восхищаются зрители и киносообщество. Поэтому ***«товар» и его «наименование» в норме должны совпадать, соответствовать друг другу не только как предмет своему означающему, но и, в определенном смысле, феноменологически***, как это ни парадоксально. Тарковский или Бергман — это не только частные персоны и профессиональные режиссеры, но и те фильмы, которые они создали; Фред Астор и Лайза Минелли — это не только выдающиеся актеры мюзиклов и музыкальных фильмов, но и те персонажи, которых они воплотили на экране. Что же касается «цены» — третьей составляющей любой promo-акции, то она состоит из двух частей. Идеальная, которая достается конкретному фильму в виде эстетических его качеств, которые наделяют его ценностью — в прямом смысле — шедевра киноискусства. Но имеется и материальная составляющая «цены» — это, понятно, деньги, успех, слава. Получает же их не «товар», то есть фильм, а его «наименование» — люди-производители.

Что же происходит, когда, как в нашем случае с триеровскими «кофе и каперсами», товар не соответствует наименованию? Удивительным способом это несоответствие приплюсовывается как к «наименованию», то есть, к авторскому реноме, так и к «цене», в которой идеальные ценности предполагаются, но отсутствующие в фильме, начинают теперь принадлежать «производителю» в виде признания его великого таланта и иных творческих достоинств.

В итоге, ***обращение представителей артхауса к жанровому кино превращается в promo-акцию для каждого из них лично***. Примерами могут служить опусы Квентина Тарантино*

---

* «Я снимаю жанровые картины. И одним из необходимых компонентов жанрового кино является насилие, экшен. Разве не так? Я не вижу в этом ничего

и Франсуа Озона, который тоже счел необходимым отметиться в жанре мюзикла («Восемь женщин»).

К сожалению, это закономерно, потому что визуальная культура современности является ни чем иным, как рынком. Вот почему анализ антимюзикла фон Триера «Танцующая в темноте» я завершаю словами киноведа Игоря Манцова. Они диссонируют трезвым пониманием того, что происходит сегодня в кинопроцессе, апологетическому хору восхищения этим фильмом из-за стремления во что бы то ни стало обнаружить в нем признаки напрочь отсутствующих «высокого, духовного и нетленного» (ведь нужно серьезным людям как-то оправдать то, что их «опустили» по собственному же желанию: на волне promo-акции заставив купить вместо «кофе» мюзикла бредовую жестокость с отвратительным смрадом артхаусных «каперсов»). «Фон Триер — сам циничный бизнесмен-шарлатан. Его стратегия — это ни что иное, как борьба с Голливудом и его эпигонами за символическую власть, за зоны влияния, за рынки сбыта и подобные экономические категории. <…> Фон Триер уничтожил сценарий, превратив его в откровенно пародийный; свел к минимуму режиссуру; довел актерскую братию до состояния нескрываемого маразма, но, несмотря на это, победил, потому что укрепил свой «звездный» статус» [11].

Какое все это имеет отношение к искусству кино? Лично я этого не знаю. Но понимаю, почему фон Триер с его «Догмой» стоит сегодня очень дорого.

Примечания

[1] О реакции рядовых западноевропейских зрителей на «мюзикл по-триеровски» см.: *Карахан Л.* Танцующие, или Экстремальная идентификация // Искусство кино. 2000. № 10.

[2] Подробнее о стереотипах мюзикла см.: *Березовчук Л.* Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год. СПб., 2003.

[3] *Долин А.* Ларс фон Триер против // Искусство кино. 2001. № 1. С. 84.

плохого. Я абсолютно уверен в том, что когда Томас Эдисон изобрел кинокамеру, он сделал это для того, чтобы снимать поцелуи и убийства — любовь и смерть. Я горжусь тем, что не даю этой традиции умереть. И вообще, я считаю, что когда в фильме появляется оружие, это делает картину более захватывающей и интересной». См.: *Квентін Тарантіно.* Я знімаю жанрове кіно // KINO-КОЛО. Киев. 2004. № 23. С. 71.

[5] См. *Шевченко А.* Ларс фон Триер и Милош Форман. Сценарии персоналистского бунта // KINO-КОЛО. Киев. 2001. № 9. С. 99.

[6] Ларс фон Трир про фільмування «Танцюристки в темряві» // KINO-КОЛО. Киев. 2001. № 9. С. 104.

[7] *Триер фон Л.* Крест и стиль // Искусство кино. 1998. № 12. С. 65.

[8] Ларс фон Трир про фільмування «Танцюристки в темряві» // KINO-КОЛО. Киев. 2001. № 9. С.104.

[9] Bjork танцующая // Play. 2001. № 1. С. 13.

[10] *Карахан Л.* Указ. соч. С. 55.

[11] *Долин А.* Указ. соч. С. 84-85.

[12] *Манцов И.* Потерянный рай // Искусство кино. 2001. № 1. С. 76.

С. В. Хлыстунова

СИНТЕТИЧЕСКАЯ СРЕДА И ЖАНРОВАЯ ПАЛИТРА КИНО: СТУДИЯ «ILM» И РАЗВИТИЕ ЦИФРОВЫХ ВИЗУАЛЬНЫХ ЭФФЕКТОВ

Студия «ILM» и новый этап в развитии зрелищного кино

Цифровые визуальные эффекты в современном кинематографе стали настолько привычными, что, кажется, компьютерные технологии всегда были в распоряжении кинематографистов. На самом же деле этой области спецэффектов немногим более тридцати лет, но, несмотря на кажущуюся молодость, она послужила причиной коренных изменений во всех сферах кинопроизводства. Этот промежуток времени вместил в себя очень многое: гигантскую работу по адаптации чисто научной сферы к нуждам кино, сотни изобретений и разработок десятков талантливых ученых и постановщиков спецэффектов, освоивших новую технологию. И на протяжении всего этого времени флагманом всех происходящих процессов была студия «Industrial Light & Magic», более известная под аббревиатурой «ILM». Данная статья — попытка проследить этапы развития цифровых визуальных эффектов на примере картин, к созданию которых «приложил руку» талантливый коллектив энтузиастов и первопроходцев, навсегда изменивших современный зрелищный кинематограф. «ILM» была организована Джорджем Лукасом в 1975 году для работы над «Звездными войнами» (1977). Это произошло всего через 2 года после события, которого никто (по большому счету) и не заметил, но которое стало точкой отсчета кардинальных изменений в истории кинематографа. В 1973 г. в научно-фантастической ленте Майкла Крайтона «Западный мир» была использована компьютерная графика. Эпизод, когда зритель смотрел на мир

глазами робота-андроида, был крошечным, и тогда никто не догадывался, к каким кардинальным изменениям в кинопроизводстве приведет эта двухмерная компьютерная картинка. Новая глава истории кинематографа еще только начиналась.

Первые шаги цифровых визуальных эффектов

Первые опыты по созданию цифровых изображений относятся к началу 1960-х гг., когда инженер-программист Айвен Сазерленд* завершил свою революционную разработку «Sketchpad», которая позволяла пользователю работать исключительно в графической среде. «"Sketchpad" считают предшественником современных CAD-программ (программ компьютерного дизайна) и большим шагом вперед в сфере компьютерной графики. Сазерленд продемонстрировал, что компьютерную графику можно применять и в искусстве, и в технике»[1].

В 1968 г. Айвен Сазерленд и Дэвид Эванс** учредили первую научно-исследовательскую лабораторию, занимающуюся этим вопросом — «Evans & Sutherland» («E&S»)***, которая находилась при факультете компьютерной графики Университета штата Юта. На этом факультете учились многие из тех, кто кардинально изменил «лицо» современных компьютерных технологий. Среди них: Джон Уорнок, основатель компании «Adobe Systems», сделавший переворот в полиграфической индустрии с помощью языка описания страниц PostScript; Джим Кларк, основатель компании «Silicon Graphics, Inc»; Эдвин Кэтмулл****, подаривший в 1974 г. компьютерной графике «Z-буфер», а в 1975 — алгоритм просчета кривых поверхностей.

---

* САЗЕРЛЕНД Айвен (Ivan Sutherland) — инженер-программист, доктор компьютерных технологий. Работал в Технологическом институте штата Массачусетс. Один из первых, кто начал заниматься компьютерной графикой.

** ЭВАНС Дэвид (Dave Evans) — инженер-программист, один из основателей компьютерной лаборатории в Университете штата Юта.

*** Компания существует и по сей день, занимаясь производством оборудования и программного обеспечения для систем визуализации.

**** КЭТМУЛЛ Эдвин (Ed Catmull) — разработчик визуальных эффектов, продюсер, доктор компьютерных технологий. Учился в Университете штата Юта. Руководил лабораторией компьютерной графики в Нью-Йоркском технологическом институте. Творческие работы: «Звездный путь II: Гнев Хана» (1982), «Приключения Андре и пчелы Уолли» (1984), «Жестяная игрушка» (1988), «История игрушек» (1995).

Долгое время компьютерная графика развивалась совершенно самостоятельно как научная дисциплина и не имела ни малейшего отношения к киноискусству. Фильм Крайтона показал, что CGI может найти применение в кино. За «Западным миром» последовало его продолжение «Будущий мир» (1976), где был использован двухмерный цифровой композитинг, позволивший вставить персонажей в необходимый фон.

Через год на экраны вышли «Звездные войны», и в кинематографе начались необратимые изменения в сторону подавляющей зрелищности.

Картина рассказывала сказочную историю об извечной борьбе Добра и Зла, но в антураже научной фантастики. Тоталитарная Империя стремилась подчинить себе последний оплот демократии Космоса*, а бесстрашное молодое поколение в лице простого (на первый взгляд) паренька Люка Скайуокера защищало привычные ценности и боролось за справедливость во всей Галактике.

Картина перевернула представление зрителей и кинематографистов о том, каким должен быть фантастический фильм, но это стоило ее создателям немалых усилий. Не зря после окончания съемок «Звездных войн» Джордж Лукас на долгие годы покинул режиссерское кресло, оставив себе лишь функции продюсера!

Первой сложностью, с которой столкнулся Лукас, было отсутствие технической базы для воплощения его сценария в жизнь. Лукасу хотелось сделать сказочный мир своего фильма убедительным и густонаселенным. И в первом и во втором случае основная нагрузка ложилась на постановщиков специальных эффектов. Денег на создание спецэффектов в «Звездных войнах» отпущено было не слишком много, и среди профессионалов не удалось найти людей, готовых взяться за реализацию, как тогда казалось, невыполнимых замыслов режиссера. Постановщик хотел превзойти (в плане зрелищности) признанный шедевр кинофантастики — «Космическую одиссею 2001 года» (1968) Стенли Кубрика.

---

*Аллюзии с Советским Союзом и Америкой прослеживались настолько явно, что президент Рейган использовал образы «Звездных войн» в своих политических высказываниях и назвал в честь фильма Стратегическую оборонную инициативу, прообраз системы противоракетной обороны, а СССР — «Империей Зла». Лукас подал в суд, но процесс проиграл.

Поэтому режиссеру пришлось собирать собственную команду, состоящую из молодых энтузиастов, и организовывать в составе своей фирмы «Lucasfilm Ltd»* специальную компанию по производству спецэффектов — «Industrial Light & Magic»**. В группу основных постановщиков визуальных эффектов «ILM» входили: Джон Дикстра***, Джон Стирз****, Ричард Эдлунд*****,

---

* Основана в 1971 году.

** Основатели: Джордж Лукас (режиссер), Гари Куртц (продюсер) и Джон Дикстра (главный по спецэффектам).

*** ДИКСТРА Джон (John Dykstra, 3.06.1947) — американский художник-постановщик специальных эффектов. Один из основателей компании «Industrial Light&Magic» (ILM). Лауреат премии «Оскар» за специальные эффекты к картине Джорджа Лукаса «Звездные войны» (1977, вместе с Джоном Стирзом, Ричардом Эдлундом, Грантом Мак-Кьюном и Робертом Блэлаком) и фильму Сэма Рейми «Человек-паук-2» (2004, вместе с Скоттом Стокдиком, Энтони Ла Молинаро и Джоном Фрейзером). Принимал участие в создании специальных эффектов к фильмам: «Звездный путь» (1979, номинация на «Оскар», премия «Сатурн»), «Огненный лис» (1982), «Бэтмен навсегда» (1995), «Бэтмен и Робин» (1997), «Стюарт Литтл» (1999, номинация на «Оскар»), «Человек-паук» (2002).

**** СТИРЗ Джон (John Stears, 25.08.1934 — 28.06.1999) — британо-американский художник-постановщик специальных эффектов. Лауреат премии «Оскар» за специальные эффекты к фильмам «Шаровая молния» (1965) и «Звездные войны» (1977, вместе с Джоном Дикстрой, Ричардом Эдлундом, Грантом Мак-Кьюном и Робертом Блэлаком). Работал над специальными эффектами к фильмам о Джеймсе Бонде: «Из России с любовью» (1963), «Голдфингер» (1964), «Живешь только дважды» (1967), «На секретной службе её величества» (1969), «Человек с золотым пистолетом» (1974). Принимал участие в создании специальных эффектов к фильмам: «Баунти» (1984), «Вавилон 5» (1993), «Маска Зорро» (1998).

***** ЭДЛУНД Ричард (Richard Edlund, 6.12.1940) — американский художник-постановщик специальных эффектов. Работал в кинокомпании «Industrial Light&Magic» (ILM), где помогал проектировать систему контроля за движением (технический «Оскар»). С 1983 по 1997 год был владельцем собственной компании по производству спецэффектов «Boss Films». С 1997 года работает как независимый постановщик специальных эффектов. Лауреат премии «Оскар» за специальные эффекты к фильмам: «Звездные войны» (1977, вместе с Джоном Стирзом, Джоном Дикстрой, Грантом Мак-Кьюном и Робертом Блэлаком), «Империя наносит ответный удар» (1980, вместе с Брайаном Джонсоном, Деннисом Мюреном и Брюсом Николсоном), «Индиана Джонс и искатели потерянного ковчега» (1981, вместе с Китом Уэстом, Брюсом Николсоном и Джо Джонстоном), «Возвращение джедая» (1983, вместе с Деннисом Мюреном, Кэном Рэлстоном и Филом Типпетом). Работал над специальными эффектами к фильмам: «Полтергейст» (1982), «2010 (1984), «Крепкий орешек» (1988), «Привидение» (1990), «Чужой-3» (1992), «Скалолаз» (1992), «Бэтмен возвращается» (1992), «Самолет президента»

Грант Мак-Кьюн* и Роберт Блэлак**. Многие из тех, кого Лукас привлек к работе над фильмом, имели весьма отдаленное представление о технологии кинопроизводства, но отлично разбирались в компьютерах и других технических новшествах.

Компьютерное управление камерой позволило поднять макетные съемки в фильме на невиданную до этого высоту. В основу революционной системы «управления движением камеры» были положены разработки Джона Дикстры, работавшего в свое время под руководством Дугласа Трамбулла***, создавшего подобную систему для съемок моделей в «Космической одиссее» Стенли Кубрика****.

(1997), «Турбулентность» (1997), «Степфордские жены» (2004), «Анаморф» (2007), «Война Чарли Уилсона» (2007).

* МАК-КЬЮН Грант (Grant McCune) — разработчик специальных эффектов и визуальных эффектов. Лауреат премии «Оскар» за визуальные эффекты к «Звездным войнам» (1977, вместе с Джоном Стирзом, Джоном Дикстрой, Ричардом Эдлундом и Робертом Блэлаком). Номинировался на премию «Оскар» за работу над фильмом «Звездный путь» (1979, вместе с Дугласом Трамбуллом, Джоном Дикстрой, Ричардом Ярихом, Дэвидом Стюартом и Робертом Свартом). Принимал участие в работе над картинами: «Моя мачеха инопланетянка» (1988), «Охотники за привидениями-2» (1989), «Скорость» (1994), «Дневной свет» (1996), «Сфера» (1998), «Тринадцать дней» (2000), «Рэмбо 4» (2008).

** БЛЭЛАК Роберт (Robert Blalack, 12.12.1948) — режиссер, разработчик специальных эффектов. Лауреат премии «Оскар» за визуальные эффекты к «Звездным войнам» (1977, вместе с Джоном Стирзом, Джоном Дикстрой, Ричардом Эдлундом и Грантом Мак-Кьюном). Принимал участие в работе над фильмами: «Аэроплан!» (1980), «Люди-кошки» (1982), «Челюсти-3» (1983), «Робот-полицейский» (1987).

*** ТРАМБУЛЛ Дуглас (Douglas Trumbull, 8.04.1942) — режиссер, продюсер, разработчик специальных эффектов. Работал иллюстратором в рекламном агентстве, затем занимался прорисовкой фонов в компании «Graphic Films Corporation», которая делала учебные фильмы для НАСА и ВВС США. После просмотра одного из таких фильмов его пригласил Стенли Кубрик для работы над «Космической одиссеей 2001 года» (1968). Номинировался на премию «Оскар» за создание специальных эффектов к картинам «Звездный путь» (1979, вместе с Джоном Дикстрой, Ричардом Ярихом, Робертом Свартом, Дэвидом Стюартом и Грантом Мак-Кьюном), «Близкие контакты третьего вида» (1977, вместе с Роем Арбогастом, Меттью Ярихом, Грегори Джейном, Ричардом Ярихом), «Бегущий по лезвию бритвы» (1982, вместе с Ричардом Ярихом и Дэвидом Дрейером). Лауреат премии «Сатурн» («Звездный путь», вместе с Джоном Дикстрой и Ричардом Ярихом). Принимал участие в создании специальных эффектов к картинам: «Штамм "Андромеда"» (1971), «Ад в поднебесье» (1974).

**** Дуглас Трамбулл в это же время работал у Стивена Спилберга на «Близких контактах третьего вида», поэтому он отклонил предложение Лукаса

При разработке визуальной концепции космических боев в своем фильме Джордж Лукас опирался на многочисленные документальные съемки воздушных сражений времен Второй мировой войны. Лукас смонтировал собственный фильм из этих материалов и показал его своей группе постановщиков спецэффектов. Благодаря системе «Dykstraflex»*, позволившей программировать движения камеры, идеи Лукаса удалось воплотить в жизнь. Волнующий реализм космических схваток был бы невозможен без использования компьютерного метода управления движением камеры.

В фильме Лукаса присутствовало еще одно интересное новшество, служебные персонажи научно-фантастического кино — роботы и пришельцы стали полноправными героями картины.

Визуальный ряд картины потрясал воображение. Лукас не обозначал места́ действия, а полностью их воссоздал с использованием макетов, комбинированных съемок и оптических обманок. Режиссер сместил акцент приключенческого повествования от привычного всем сюжетного развития и диалогов — к картинке, приглашающей в путешествие за грань воображения.

Это была визуальная революция для того времени. Наступило время суперзрелищного кино. Вместе со своим соратником Стивеном Спилбергом Лукас перевернул мировоззрение любителей кино, студийных боссов и даже кинокритиков. Именно этот тандем ввёл в обращение термин «блокбастер»** и завоевал такие симпатии зрителей, что до сих пор голливудский мейнстрим ассоциируется во всём мире с именами Лукаса и Спилберга, украшающими верхние строчки в списках кассовых рекордов.

После «Звездных войн» особую популярность получили документальные ленты о съемках фильмов. Оказалось, что зрителей могут увлечь не только сами картины, но и вся кинематографическая «кухня».

о сотрудничестве, но порекомендовал ему своего ученика — Джона Дикстру Система компьютерного «контроля за движением камеры» Тармбулла использовалась при съемке сцен Контакта.

* В 1978 году Джон Дикстра получит технический «Оскар» за эту разработку.

** Дословный перевод — сметающий все на своем пути.

Детская сказка и взрослая фантастика в рамках одной картины сотворили настоящую магию. На сеансы со «Звёздными войнами» стояли километровые очереди. При бюджете в $11 млн во всем мире фильм положил на свой счёт $513 млн.

Вместе с «Близкими контактами третьего вида» (1977) Стивена Спилберга «Звездные войны» вошли в историю кино как первые фильмы, где широко использовались компьютерные технологии. Именно благодаря достижениям постановщиков этих лент кинематограф вступил в новую эру цифровых возможностей.

Не последнюю роль в этом процессе сыграла дальновидность Джорджа Лукаса, который вскоре после создания «ILM» выделил в составе последней подразделение «LukasFilm CG», которое занималось исключительно компьютерной графикой.

Хотя в фильме Лукаса зритель мог увидеть лишь крошечный эпизод с применением компьютерного изображения — 90-секундный пролет космического корабля через компьютерную проекцию Звезды Смерти* режиссер сумел разглядеть грядущий потенциал CGI.

Но для демонстрации возможностей компьютерной графики в кино потребовался настоящий специалист — ученый, а не представитель киноиндустрии. Именно поэтому руководителем «LukasFilm CG» был назначен уже упоминаемый на страницах этой статьи доктор Эдвин Кэтмулл, занимавшийся изучением компьютерной графики в Нью-Йоркском Технологическом институте. В 1974 г. Кэтмулл защитил диссертацию и получил ученую степень доктора компьютерных технологий. Возглавив подразделение компьютерной графики, Кэтмулл постепенно собрал под своим началом лучших на то время специалистов в области компьютерной графики и анимации. Благодаря политике «открытых дверей» в компанию пришли многие талантливые художники и программисты, среди которых: Лорен Карпентер**,

---

* На создание этой сцены у постановщиков ушло три месяца кропотливой работы.

** КАРПЕНТЕР Лорен (Loren Carpenter) — специалист по компьютерной графике. Работал в группе компьютерного моделирования корпорации «Boeing». Продолжал разработки основателя фрактальной геометрии Бенуа Мандельброта. Создал универсальные формулы для генерации больших ландшафтов, облаков, молний и других объектов со сложной геометрией.

Роб Кук*, Джон Лесситер**. Исследования, которые проводили сотрудники подразделения, практически сразу же проверялись на практике при производстве визуальных эффектов.

Первая демонстрация возможностей компьютерного отдела состоялась в начале восьмидесятых годов, когда «LukasFilm CG» создал впечатляющую сцену космического генезиса в фильме «Звездный путь 2: Гнев Хана» (1982). Во второй части киноволощения «Звездного пути» зрителю показали невиданную до этого сцену, в которой после использования устройства, называемого «Генезис», бесплодная луна превращается в цветущую планету. Как только «Генезис» поражает луну, распространяя по ее поверхности огненный шторм, скалистые лунные ландшафты «перерастают» в зеленые леса и синие океаны. Эту сцену длительностью 60 секунд принято считать первым эпизодом в игровом фильме, полностью сгенерированном на компьютере.

Первоначально в сценарии фигурировал совершенно другой эпизод: актеры должны были зайти в комнату, в которой находился контейнер с куском скалы. Специальная терраформационная машина облучала камень и делала его «цветущим» и наполненным жизнью. После просмотра сценария Элви Рей Смит, руководитель отдела компьютерной графики «LukasFilm CG», заметил: «Вместо того чтобы превращать этот единственный камень на фоне голых стен помещения, почему бы не применить «оживление» на целую планету?»[2] Идея Смита и была взята за основу.

Многие методы и приемы, применяемые при создании этого проекта, были использованы впервые. В то время компьютер не мог закрашивать «мягкие» объекты, например — облака, где требуется масса полутонов, и его было можно использовать толь-

---

* КУК Роберт (Rob Cook) — специалист по компьютерной графике. Работал в Корнельском Университете. Разработчик способа реалистичного отображения трехмерного объекта при помощи различных отражающих источников света.

** ЛЕССИТЕР Джон (John Lasseter, 12.01.1957) — режиссер, продюсер, сценарист, постановщик визуальных эффектов. Учился в Калифорнийском Университете искусств. Работал на студии «Disney». Режиссер-постановщик «Истории игрушек» (1995), первой полнометражной ленты, созданной при помощи компьютерной графики. Лауреат премии «Оскар» за короткометражную ленту «Оловянная игрушка» (1988). Поставил фильмы: «Люксо-младший» (1986), «Мечта Рэда» (1987), «Безделушка» (1989), «Жизнь жуков» (1998), «История игрушек 2» (1999), «Тачки» (2006).

ко для окраски плотных, ровных объектов. Программисты компьютерного отдела работали под руководством художника Криса Эванса* и, следуя его указаниям и пожеланиям, «писали» новые плагины для программы компьютерной графики[3].

В 1984 году «LukasFilm CG» выпускает первый короткометражный фильм, полностью созданный при помощи компьютерной графики — «Приключения Андре и пчелы Уолли». Цветы, трава и деревья сказочного леса, в котором происходят события 1,5-минутного фильма, «были созданы с помощью системы частиц с применением произвольных переменных для достижения уникальности каждого объекта в сцене. Специальное программное обеспечение проецировало солнечный свет на деревья для создания реалистичных теней на траве»[4]. Для рендеринга фильма с помощью визуализатора «REYES»** потребовалась мощность шести суперкомпьютеров «Cray X-MP». Первый показ этого фильма состоялся на конференции, посвященной компьютерной графике, в 1984 г. Таким образом, были сделаны первые шаги в развитии нового вида анимации — компьютерной.

В 1986 г. отдел компьютерной графики сменил свое название на «Pixar»*** и вышел из состава концерна Лукаса****.

Стремление коллектива «Pixar» заниматься чистой компьютерной графикой, а не только создавать цифровые визуальные эффекты к игровым картинам послужило одной из причин «ухо-

---

* ЭВАНС Кристофер (Christopher Evans) — художник-постановщик специальных эффектов. Принимал участие в работе над фильмами: «Победитель драконов» (1981), «Инопланетянин» (1982), «Возвращение джедая» (1983), «Индиана Джонс и Храм Судьбы» (1984), «Человек со звезды» (1984), «Кокон» (1985), «Звездный путь: Возвращение домой» (1986), «Бездна» (1989), «Крюк» (1991), «Воспоминания человека-невидимки» (1992), «Бэтмен возвращается» (1992), «Один дома 2» (1992), «Парк Юрского периода» (1993), «Тень» (1994), «Сломанная стрела» (1996), «Шоу Трумена» (1998), «Доктор Ти и его женщины» (2000).

** «REYES» (Renders Everything You Ever Saw — Визуализирует все, что вы когда-либо видели) — система просчета и отображения компьютерных сцен, созданная на основе разработок Лорена Карпентера при участии Эдвина Кэтмулла и Роба Кука.

*** Название студии было позаимствовано у знаменитого фильм-принтера, разработанного отделом.

**** На это решение повлиял ряд факторов, среди которых были как творческие разногласия, так и финансовые противоречия. Отдел был продан Стиву Джобсу за 10 миллионов долларов. Через 10 лет Джобс перепродаст студию концерну «Disney» за сумму, превышающую 7 миллиардов долларов.

да» студии из концерна Джорджа Лукаса. Но, несмотря на то, что подразделение вышло из состава компании, согласно условиям сделки «LukasFilm» оставляла за собой беспрепятственный доступ ко всем технологиям, разработанным «Pixar».

Благодаря этим разработкам компания Джорджа Лукаса сумела занять лидирующие позиции в производстве цифровых визуальных эффектов.

Чтобы показать, как на протяжении десятилетий компания «ILM» меняла облик зрелищного кинематографа, стоит рассмотреть самые интересные фильмы, над спецэффектами к которым работала студия Джорджа Лукаса, и постараться выяснить, какое влияние разработанные студией технологии, оказали на развитие жанровой палитры киноискусства.

Анимация внедряется в игровое кино. «Кто подставил кролика Роджера?» (1988)

Картина Роберта Земекиса «Кто подставил кролика Роджера?» (1988) поставила перед сотрудниками студии труднейшую задачу — объединить в одном кадре рисованных анимационных персонажей и живых актеров. Конечно, подобные трюки в игровом кино новостью не были, анимационные герои взаимодействовали с актерами в лентах «Мери Поппинс» (1964), «Набалдашник и метла» (1971), «Дракон Питера» (1977). Но ни один из этих фильмов не отличался искусным соединением анимации и отснятого игрового материала. Это выглядело всего лишь как забавный трюк. Земекис хотел другого. В его фильме анимационные персонажи — «мульты» должны были естественно «чувствовать» себя в реальном мире, а герой Боба Хоскинса — в нарисованном.

В центре сюжета картины Роберта Земекиса было расследование убийства, в котором подозревают «мульта», и часть эпизодов фильма должна была происходить в городе мультипликационных героев — Мульттауне, куда отправляется частный детектив Эдди Валиант (Хоскинс).

Для создания иллюзии столь тесного взаимопроникновения двух- и трехмерных изображений использовавшихся до этого методов «ротоскопинга», «блуждающей маски» и «многократной экспозиции» было недостаточно. Зритель уже привык к более искусно созданному зрелищу, и ему необходимо было предложить что-то, невиданное ранее.

И создателям картины это удалось. Когда лента Земекиса вышла на экраны, аудитория была поражена — граница между анимацией и «живым действием» в фильме была размыта настолько, что ее практически не было заметно. Фильм показывал мир, где мультипликационные герои действительно живут среди людей. Роковая Джессика двигалась по сцене и сводила с ума зрителей представления своей песней настолько естественно, что невозможно было усомниться в ее реальности. А разрушения, которые производил в комнате детектива Эдди Валианта скрывающийся от преследующих его ласок кролик Роджер, были так убедительны, что вызывали у зрителя всего лишь один вопрос — «как они это сделали?». А ведь помимо главных героев в фильме присутствовали: анимационный автомобиль с пассажиром-человеком и настоящая машина с анимационными персонажами внутри; рисованный бармен-осьминог, способный обслуживать восемь клиентов сразу; всеми любимые мульт-персонажи Дональд Дак и дятел Вуди, играющие на настоящих инструментах в свойственной им сумасшедшей манере, и множество других не менее зрелищных и убедительных сцен.

Работа над созданием столь виртуозного соединения анимации и игрового материала заняла в общей сложности 2 года. Бюджет картины составил 70 миллионов долларов, что на тот период являлось рекордом. Поэтому, продюсеров пришлось убеждать в том, что уровень специальных эффектов позволит воплотить в жизнь столь сложный проект. Постановщики из «ILM» создали своеобразный тест для показа возможностей специальных эффектов — «анимационный двухмерный кролик скатывался вниз по реальной лестнице и врезался в груду настоящих ящиков»[5]. Этот тестовый ролик убедил исполнительного продюсера картины Стивена Спилберга и компанию «Disney»*, что лента может быть снята.

«Industrial Light & Magic» разработала всю схему последовательности работы над картиной. Координатором спецэффектов выступал Кэн Рэлстон**. Созданием визуальных и специальных

---

* Над фильмом работали следующие компании: «Amblin Entertainment», «Silver Screen Partners III», «Touchstone Pictures», «Walt Disney Feature Animation» (по материалам сайта http://www.imdb.com/).

** РЭЛСТОН Кэн (Ken Ralston) — американский художник-постановщик специальных эффектов. Работал в ведущей студии по производству визуальных

эффектов к картине занимались несколько команд аниматоров, постановщиков физических и оптических эффектов, разработчиков и создателей цифровых визуальных эффектов.

В самом начале работы над фильмом были отсняты сцены с «живым действием», в которые позднее должна была быть вставлена анимация. В эпизодах, происходящих в Мульттауне, герой Боба Хоскинса снимался на «синем фоне». Для объединения столь разнородного материала полученное изображение было необходимо подвергать целой серии промежуточных оптических процессов. Поэтому для сохранения высокого качества картинки весь фильм снимался в формате «Vista Vision». С 1950-х гг. это была первая лента, полностью снятая с использованием этой технологии. Всего в фильме использовано свыше 1000 оптических эффектов[6].

Боб Хоскинс месяцами играл свои сцены «в гордом одиночестве» и реагировал на несуществующих партнеров. Чтобы помочь коллеге, Чарли Фишер — актер, который озвучивал кролика Роджера, одевался в костюм своего героя и подавал реплики «из-за кулис». Сложность работы Хоскинса заключалась еще в том, что он буквально со всех сторон был окружен множеством техников, управляющих реквизитом. При помощи тросов, проводов, тростей и радиоуправляемых элементов технический персонал обеспечивал передвижение тех предметов обстановки, которые «взаимодействовали» с отсутствующим на съемочной площадке анимационным героем. Пиджак деформировался так, как будто

эффектов «Cascade Pictures». В 1976 году был приглашен для работы над «Звездными войнами» (1977) Джорджа Лукаса. В 1995 году стал президентом компании «Sony Pictures Imageworks». Лауреат премии «Оскар» за создание специальных эффектов к фильмам: «Возвращение джедая» (1983, вместе с Ричардом Эдлундом, Деннисом Мюреном и Филом Типпетом), «Кокон» (1985, вместе с Ральфом МакКери, Скотом Фаррером, Девидом Берри), «Кто подставил кролика Роджера?» (1988, вместе с Ричардом Уильямсом, Эдом Джонсом, Джорджем Гиббсом), «Смерь ей к лицу» (1992, вместе с Дугом Чангом, Дугласом Смайтом и Томом Вудраффом-мл.), «Форрест Гамп» (1994, вместе с Джорджем Мэрфи, Стивеном Разенбаумом и Алленом Холлом). Принимал участие в создании визуальных и специальных эффектов к картинам: «Назад в будущее» (1985), «Золотой мальчик» (1986), «Назад в будущее-2» (1989, номинация на «Оскар»), «Назад в будущее-3» (1990), «Ракетчик» (1991), «Маска» (1994), «Джуманджи» (1995), «Контакт» (1997), «Изгой» (2000), «Люди в черном 2» (2002), «Полярный экспресс» (2004), «Беовульф» (2007).

в нем находился невидимый кролик, сидения стульев прогибались, хотя на них никто не сидел, а оружие «плавало» в воздухе в руках прозрачной ласки.

Как только «живое действие» было отснято, был сделан окончательный монтаж картины. Сцены с участием «вживленных» анимационных персонажей, были «разложены» на серию фотографий большого формата. Эти увеличенные снимки использовались как основа для работы группы из 375 аниматоров под руководством Ричарда Уильямса* в его лондонской студии. Уильямс создавал грубые карандашные наброски персонажей и фонов, объединял их с уже отснятым материалом и показывал режиссеру. Сложности в работе аниматоров добавлял и тот факт, что Земекис снял много сцен движущейся камерой. Поэтому, для того чтобы рисованные герои выглядели в этих эпизодах естественно и не «выступали» из картинки, сотрудники Уильямса должны были рисовать «мультов» с учетом изменения перспективы, как будто они были сняты той же камерой.

После одобрения режиссером черновых набросков аниматоры приступили к созданию чистового варианта. Анимационные герои были нарисованы и окрашены.

После того как анимация была завершена, настала очередь сотрудников студии Джорджа Лукаса. 82 тыс. кадров рисованной мультипликации при помощи оптических и компьютерных технологий были соединены в единое целое.

Для того чтобы ввод двухмерных персонажей в трехмерные «живые» сцены выглядел более естественно, был изобретен новый метод создания теней. В 1930-е гг. тени для придания рисованным героям большей объемности рисовались черной краской и при помощи «двойной экспозиции» вставлялись в изображение. Но выглядели они не очень убедительно из-за грязно-серого

---

* УИЛЬЯМС Ричард (Richard Williams, 19.03.1933) — аниматор, режиссер, сценарист, продюсер. Родился в Торонто (Канада) в семье художников-иллюстраторов. Начал работать как художник в возрасте 16 лет. Изучал живопись в Испании. В 22 года переехал в Лондон. Принимал участие в работе над фильмами: «Что нового, киска?» (1965), «Казино "Рояль"» (1967), «Выпускник» (1967), «Убийство в Восточном экспрессе» (1974), «Розовая пантера наносит ответный удар» (1969). Лауреат премии «Оскар» «за лучший анимационный фильм» — «Рождественский гимн» (1972). За работу над фильмом «Кто подставил кролика Роджера?» получил премию «Оскар» в категории «визуальные эффекты» и специальную премию за анимацию.

оттенка. В фильме Земекиса тени были цветными и соответствовали оттенку того предмета, на который были нанесены. Так, роскошное концертное платье Роковой Джессики было «отделано» тенями темно-бордового цвета и алыми отблесками. Для придания ему еще большей естественности и шарма на изображение ткани платья был наложен дополнительный слой — переливающийся блеск камней, которыми был «украшен» наряд жены кролика Роджера.

Постановщиками широко использовался «ротоскопинг» с целью создать движущиеся нарисованные фоны так, чтобы «мультяшки», люди и реальные декорации могли быть объединены вместе «без швов».

Объем и сложность проделанной работы были таковы, что Кэн Рэлстон сравнивал ее с созданием спецэффектов ко всей трилогии о «Звездных войнах», а Роберт Земекис назвал свой проект «наиболее сложным фильмом о человеке-невидимке из когда-либо сделанных»[7].

Работа постановщиков спецэффектов была по достоинству оценена не только зрителями, но и представителями Киноакадемии, принеся в копилку «ILM» еще один «Оскар» в категории «визуальные эффекты».

Технологии, разработанные для фильма Роберта Земекиса, позволили создать еще не одну картину, в которой мультипликационные герои (двух- и трехмерные) «играют» наравне с актерами. Среди самых интересных работ этого жанрового направления: «Крутой мир» (1992) Ральфа Бакши, «Маска» (1994) Чака Рассела, «Приключения Роки и Бульвинкля» (2000) Дэса Мак-Ануфа, «Обезьянья кость» (2001) Генри Селека, «Луни Тьюнс снова в деле» (2003) Джо Данте.

Наиболее любопытной была работа постановщиков визуальных эффектов в фильме «Маска» (номинация на премию «Оскар» за визуальные эффекты), где создателям удалось получить цифровые мультяшные трехмерные персонажи, которые совершенно органично существовали в ткани игровой картины. Так, Стенли Ипкис (в исполнении Джима Керри) мог становиться анимационным героем и выражать свои эмоции так, как это было принято у персонажей классических анимационных лент: с выскакивающим из груди сердцем, вылезающими из орбит глазами, и с челюстью, в буквальном смысле падающей на пол.

Таким образом, в очередной раз разработки сотрудников «ILM» повлияли на жанровую палитру зрелищного кинематографа, дав зрителям наслаждаться приключениями любимых героев в новой обстановке, а актерам получить уникальные возможности анимационных персонажей.

Первые виртуальные «кинозвезды». «Бездна» (1989)

Компьютерная графика позволяла создавать неодушевленные предметы, генерировать ландшафты, но довольно долго разработчики спецэффектов не решались попробовать смоделировать полноценный цифровой персонаж. Это событие произошло лишь в 1985 г., в фильме Барри Левинсона «Молодой Шерлок Холмс». Сюжет ленты рассказывал о школьных годах будущего знаменитого сыщика, который и в годы учебы расследовал запутанные и даже мистические преступления. По сценарию фильма в результате наркотического воздействия отдельным персонажам начинали мерещиться странные и опасные явления. Так, католическому священнику начинает казаться, что на него напал рыцарь, изображенный на витраже его храма.

Перед сотрудниками студии «ILM» стояла нелегкая задача — создать стеклянный персонаж, который двигался, но при этом был объемным (если так можно сказать о мозаике из стекла). Созданный сотрудниками «ILM» Китом Уэстом* и Деннисом Мюреном**

---

* УЭСТ Кит (Kit West) — художник-постановщик специальных эффектов. Лауреат премии «Оскар» за специальные эффекты к картине Стивена Спилберга «Искатели потерянного ковчега» (1981, вместе с Ричардом Эдлундом, Брюсом Николсоном и Джо Джонстоном). Принимал участие в создании специальных эффектов к фильмам: «Возвращение джедая» (1983), «Дюна» (1984), «Молодой Шерлок Холмс» (1985, номинация на «Оскар»), «Универсальный солдат» (1992), «Звездные врата» (1994), «Сердце дракона» (1996, номинация на «Оскар»), «Дневной свет» (1996), «Черный пес» (1998).

** МЮРЕН, Деннис (Dennis Muren) — американский художник-постановщик специальных эффектов. Один из двух (второй — Стен Уинстон) художников по специальным эффектам — обладатель собственной «звезды славы» на Бульваре звезд в Голливуде. Старший наблюдатель специальных эффектов в компании «ILM». Лауреат технического «Оскара» за вклад в развитие «go-motion» анимации в фильме «Победитель драконов» (1981). Имеет восемь премий «Оскар» за специальные эффекты («Империя наносит ответный удар», 1980; «Инопланетянин», 1982; «Возвращение Джедая», 1983; «Индиана Джонс и Храм Судьбы», 1984; «Внутренний космос», 1987; «Бездна», 1989; «Терминатор-2: Судный день», 1991; «Парк Юрского периода», 1993). Принимал участие в создании специальных эффектов к фильмам:

средневековый рыцарь, «выступал» из окна и угрожающе двигался навстречу несчастному служителю церкви.

Сцена с участием рыцаря длилась всего несколько секунд, но на ее создание ушли тысячи часов кропотливой работы аниматоров. Для анимирования воина использовался прототип будущей «системы захвата движения», которая широко применяется сегодня когда требуется «вдохнуть жизнь» в искусственных героев. В этой ленте впервые компьютерное изображение совмещалось с реальными съемками*. Витраж и часть интерьера церкви также были созданы при помощи компьютерной графики, что дало возможность органично «вписать» рыцаря в игровой материал.

Но лишь в 1989 г. доверие к компьютерной графике возросло: стали возможны более продолжительные сцены с участием сгенерированных героев. Это событие произошло в научно-фантастической ленте Джеймса Кэмерона «Бездна».

События картины происходят на глубоководной станции, где люди вступают в контакт с инопланетными пришельцами. И от того, каким окажется результат их общения, зависит будущее человечества, которое находится на грани уничтожения.

Большая часть сцен снималась с использованием макетов и системы компьютерного управления передвижением макетов — «Гантри». Благодаря компьютеру удалось снять большую часть подводных сцен «в сухую» — в павильоне, с использованием фильтров, задымления и других несложных, но эффективных приемов.

Но в сценарии присутствовал инопланетный пришелец из морской воды, который мог принимать форму всего, что он видел. И с этим персонажем возникли сложности. «Псевдопод» должен был быть почти прозрачным и в нем должны были отражаться и преломляться окружающие предметы, а также не-

---

«Молодой Шерлок Холмс» (1985, номинация на «Оскар»), «Уиллоу» (1988, номинация на «Оскар»), «Охотники за привидениями 2» (1989), «Смерч» (1996), «Миссия невыполнима» (1996), «Затерянный мир: Парк Юрского периода-2» (1997, номинация на «Оскар»), «Скрытая угроза» (1999, номинация на «Оскар»), «Искусственный интеллект» (2001, номинация на «Оскар»), «Атака клонов» (2002), «Халк» (2003), «Война миров» (2005, номинация на «Оскар»).

* Фильм был номинирован на получение премии «Оскар» в категории «визуальные эффекты», но проиграл фантастической ленте Рона Ховарда «Кокон», над спецэффектами к которой также работала студия «ILM».

обходимо было показать его способность трансформироваться. И хотя пришелец находился на экране чуть больше минуты, чтобы анимировать его при помощи традиционной покадровой съемки, потребовались бы месяцы каторжной работы. Поэтому было решено создать «псевдопода» в 3-D при помощи программы моделирования свойств воды.

Были проведены исследования свойств морской воды: способность преломлять свет, процесс появления волн и т. д., после чего все эти характеристики были заложены в компьютер. Эти данные помогли смоделировать инопланетного пришельца, принимающего самые невероятные обличия.

Далее применялось цифровое редактирование. Фрагменты картины, нуждающиеся в доработке, сканировались по кадрам, затем вводились в компьютер, где и происходила их дальнейшая обработка. Кадры накладывались друг на друга, размещались по отдельным слоям, применялись маски, скрывающие выбивающиеся из контекста элементы сцен. Вручную дорабатывались детали освещения поверхностей. Тем самым, соединение в одном кадре «реальных» и смоделированных персонажей происходило незаметно для зрителя.

Картина вышла чрезвычайно зрелищной, но ее запутанный сюжет, сложности с концовкой и опоздание с премьерой привели к тому, что фильм не окупил потраченные на него немалые средства. И то, что «Бездна» получила премию Киноакадемии за специальные эффекты, лишь слегка сгладило горечь неудачи. Но технологиям, опробованным сотрудниками студии «ILM» на съемках фильма, повезло больше. Это доказала следующая работа компании, которая стала настоящим прорывом в области использования в кино цифровых визуальных эффектов и дала миру настоящую виртуальную «звезду».

Возможности трехмерного морфинга. «Терминатор-2: Судный день» (1991)

Впервые морфинг (плавное перетекание одного изображение в другое) в кино был использован в фильме Рона Ховарда «Уиллоу» (1988). Эта сказочная история рассказывала о приключениях непутевого героя (в исполнении Вэла Килмера) и его помощников-карликов. В ходе целого ряда захватывающих приключений, которые они переживают чтобы спасти найденного

ребенка, герои становятся участниками грандиозного сражения, в котором им помогает превращенная в козу волшебница. Уиллард, один из карликов, пытается при помощи волшебной палочки вернуть женщине человеческий облик, но магический артефакт слушается его плохо, и несчастной приходиться пройти ряд перевоплощений, прежде чем она сможет снова стать человеком. Постановщикам удалось показать последовательное превращение козы в ламу, ламы в страуса, страуса в черепаху, черепахи в тигра, а тигра — в человека. Для создания этой сцены использовался двухмерный морфинг, который позволил создать эффект перетекания одного объекта в другой. В съемках этого эпизода принимали участие как настоящие животные (страус и тигр), так и аниматронные куклы (коза, черепаха, лама), позволившие провести сканирование тел всех «участников» столь сложного превращения, а также добиться тех движений, которые помогли произвести необходимые изменения внешнего вида персонажа наиболее плавно и естественно.

Перевоплощение было невероятно зрелищным и показало, какие потрясающие возможности манипуляций с изображением (пока двухмерным) дает применение этого приема. Следующий шаг в эволюции этой технологии был сделан в 1991 г., когда зрители увидели робота из жидкого металла в фильме Джеймса Кэмерона «Терминатор-2: Судный день».

Редкий случай, когда фильм-продолжение стал успешнее своего предшественника: таким исключением явилась 2-я часть «Терминатора». Лента о грядущей войне между человечеством и Искусственным интеллектом стала не только более зрелищной, чем фильм 1984 г., но и поднимала массу философских вопросов: о душе, борьбе с Судьбой, ответственности за свои деяния. Как и в первом фильме, на экране присутствовал Терминатор Т-800 (в исполнении Арнольда Шварценеггера), но на этот раз он выступал на стороне человечества. Перепрограммированному роботу противостояла новая усовершенствованная модель Т-1000, которая должна была завершить неудавшееся в предыдущем фильме уничтожение будущего лидера человеческих повстанцев. Новая модель Терминатора обладала текучей структурой и могла принимать любые формы. Т-1000 в его антропоморфном обличии играл актер Роберт Патрик, но в сценарии была масса сцен, где безжалостный киборг демон-

стрировал свою жидкую структуру. И если за аниматронику, как и в предыдущем фильме, отвечал признанный мастер этого вида спецэффектов Стен Уинстон*, то создание жидкого Терминатора — заслуга сотрудников «ILM».

Для фильма «Industrial Light & Magic» необходимо было создать 7965 кадров трехмерной анимации, при этом «Терминатор-2» был первой картиной, в которой композитинг всех визуальных эффектов производился на компьютере. Это потребовало гигантских машинных мощностей. На одно аппаратное и программное обеспечение, использованное при создании цифровых визуальных эффектов, было потрачено 3,5 миллиона долларов.

Потребовалось увеличить не только мощность компьютеров, но и существенно пополнить состав аниматоров и программистов студии с восьми до сорока человек. Команду художников-аниматоров возглавлял Деннис Мюрен.

Для создания Т-1000 постановщики спецэффектов провели сканирование Роберта Патрика. На тело раздетого исполнителя (на актере оставались только плавки, и даже волосы были скрыты под специальной шапочкой) черной краской была нанесена

---

* УИНСТОН Стен (Stan Winston, 7.04.1946 — 16.06.2008) — художник-постановщик специальных эффектов, продюсер, режиссер. Изучал живопись и скульптуру в Университете штата Вирджиния. Был учеником в отделе грима студии «Disney». Получил премию «Эмми» за свои работы для телевизионных картин «Гаргульи» (1972) и «Автобиография мисс Джейн Питтман» (1974, вместе с Риком Бейкером). Руководитель фирмы по производству аниматронных эффектов — «Stan Winston Studio», соучредитель компании по производству визуальных эффектов «Digital Domain». Лауреат премии «Оскар» за создание специальных эффектов к фильмам: «Чужие» (1986, вместе с Робертом Скотаком, Джоном Ричардсоном, Сюзанной Бенсон), «Терминатор-2: Судный день» (1991, вместе с Деннисом Мюреном, Джином Уорреном и Робертом Скотаком), «Парк Юрского периода» (1993, вместе с Деннисом Мюреном, Филом Типпетом и Майклом Лантьери). Лауреат премии «Оскар» в номинации «специальный грим» («Терминатор-2: Судный день»). Принимал участие в создании специальных эффектов к картинам: «Терминатор» (1984), «Хищник» (1987, номинация на «Оскар»), «Эдвард-руки-ножницы» (1990, номинация на «Оскар»), «Бэтмен возвращается» (1992, номинация на «Оскар»), «Интервью с вампиром» (1994), «Затерянный мир: Парк Юрского периода-2» (1997, номинация на «Оскар»), «Игрушечные солдатики» (1998), «Лейк Плесид: Озеро страха» (1999), «Конец света» (1999), «Парк Юрского периода-3» (2001), «Перл Харбор» (2001), «Искусственный интеллект» (2001, номинация на «Оскар»), «Терминатор-3» (2003), «Константин» (2005), «Железный человек» (2008), «Терминатор: Да придет спаситель» (2009).

специальная сетка, позволявшая компьютерной системе собирать данные о физических размерах сканируемого объекта.

Для оцифровки головы актера было использовано сканирующее оборудование «Cyberware». Полученные данные кадр за кадром были использованы для построения цифрового скелета, на который затем были нанесены контрольные точки для управления движением всего тела. Эта же технология была применена и для остальных актеров, в персонажи которых по ходу действия должен был трансформироваться Т-1000.

Для создания реалистично выглядящей кожи сотрудниками «ILM» была создана специальная программа под названием «Body Sock». Благодаря этой программе удалось идеально «подогнать» друг к другу отдельные части цифрового персонажа. В результате кожный покров выглядел как гладкая, непрерывная поверхность, без складок, швов и других недостатков компьютерного изображения.

За потрясающие воображение превращения жидкого Терминатора, который мог принимать любой вид, отвечала еще одна программная разработка студии — «Make Sticky». Она позволяла художнику проецировать двухмерные изображения на трехмерные модели. Программу создавали специально для сцены в больнице, где Т-1000 сливается с полом. Для создания этой сцены художники отсканировали настоящий пол, после чего спроецировали его на трехмерную модель трансформирующегося Т-1000. Затем «Make Sticky» самостоятельно накладывала шахматный пол на киборга, начиная от его появления из пола и заканчивая формированием хромированного «человеческого тела».

Кроме этой запоминающейся сцены данная программа применялась для создания другой, не менее зрелищной, когда Т-1000 проходит сквозь запертую решетку. При этом зритель видел, как деформируются, а затем принимают исходный вид голова и тело персонажа.

Этот эффект был получен в результате съемки двух планов: первого — с актером, идущим по пустому коридору, и второго — коридора с решеткой. Оба плана были отсканированы и перенесены в компьютер, после чего компьютерную модель Роберта Патрика подогнали под первый из них. Когда актер начал проходить через решетку, цифровой двойник заменил живого чело-

века, а «Make Sticky» «разрывала», а затем «сшивала» персонаж, позволяя ему «перетечь» через препятствие[8].

Работа над фильмом была интересна еще и тем, что при создании цифровых визуальных эффектов в картине использовались не только программы по трехмерному моделированию, но и графический редактор, название которого сегодня знает каждый, кто имеет дома компьютер, — «Adobe Photoshop». Этот редактор был разработан сотрудником студии Джоном Ноллом* и его братом Томасом. В виде бета-версии он использовался еще при создании компьютерных спецэффектов к «Бездне», но в конце 1990 г. уже существовала доведенная «до ума» версия 1.x, которая существенно облегчила жизнь создателям спецэффектов.

Использование графических редакторов позволило значительно сократить задержки с коррекцией видеокадров: если раньше при малейших изменениях и огрехах необходимо было проделывать повторный рендеринг кадра, теперь художнику достаточно было, используя цифровой планшет и «Photoshop», зарисовать возникший артефакт изображения. Необходимость создания специального программного обеспечения для удаления изъянов картинки отпала. Цифровая коррекция изображения позволяла существенно ускорить работу над эффектами и экономила не только время, но и деньги. Таким образом, тем возможностям, которыми сегодня повсеместно пользуются при создании цифровых визуальных эффектов во всем мире, кинематографисты также обязаны сотрудникам компании «ILM».

Всего для «Терминатора-2» студия «ILM» создала 43 эффекта с использованием компьютерной графики. Работа заняла 8 месяцев, а общий объем цифровых визуальных эффектов в картине насчитывал 3,5 минуты. По меркам 1991 г. — это было очень много.

Лента заслуженно была удостоена «Оскара» в категории «визуальные эффекты» и показала, какие возможности открываются перед компьютерной графикой. Жидкий Терминатор Т-1000

---

* НОЛЛ Джон (John Knoll) — художник-постановщик специальных эффектов. Принимал участие в работе над картинами: «Бездна» (1989), «Охота за "Красным Октябрем"» (1990), «Гудзонский ястреб» (1991), «Миссия невыполнима» (1996), «Миссия на Марс» (2000), «Пираты Карибского моря» (2003), «Пираты Карибского моря: Сундук мертвеца» (2006), «Пираты Карибского моря: На краю земли» (2007).

стал первой виртуальной звездой экрана, продемонстрировав, что цифровые технологии уже способны создавать полноценных персонажей. Помимо этого картина доказала, что цифровое редактирование готового изображения позволяет существенно улучшить «картинку» и сократить расходы и время, необходимое на создание того или иного эпизода с использованием спецэффектов.

Спецэффекты начинают изменять внешность актеров. «Смерть ей к лицу» (1992)

Черная комедия Роберта Земекиса «Смерть ей к лицу» (1992) стала пионером в области цифрового изменения внешности актеров. В центре картины — история виртуоза пластической хирургии (его блестяще играет сменивший свое излюбленного амплуа «спасителя человечества» Брюс Уиллис), который никак не может разобраться со своими двумя пассиями. В результате женщины выясняют отношения путем ужасающего членовредительства. Но дамы выпили эликсир вечной жизни, и умереть не могут. Этот сценарный ход позволил постановщикам показать любимых зрителями актрис Мерил Стрип и Голди Хоун в чрезвычайно экзотическом виде — с вывернутой и висящей за спиной головой и дырой во весь живот, через которую можно видеть интерьер гостиной. За все эти потрясающие метаморфозы отвечал Кэн Рэлстон, в очередной раз доказавший, что его сотрудничество с Робертом Земекисом выливается в оригинальные и зрелищные картины*.

Один из самых эффектных эпизодов в фильме, когда Мэдлин (героиня Мерил Стрип) падает с лестницы, сворачивает себе шею, а потом бродит по дому с болтающейся за спиной головой. Для создания этой сложной сцены были использованы несколько видов эффектов.

Тело Мэдлин, лежащее у подножия лестницы, «играла» кукла, которую при помощи специальных тростей приводили в движение техники**. Затем актрису снимали с использованием «метода блуждающей маски», надев ей на голову синий капюшон.

---

* Помимо уже упоминаемого «Кто подставил кролика Роджера?» Кэн Рэлстон сотрудничал с Робертом Земекисом при работе над трилогией «Назад в будущее» (1985, 1989, 1990), фильмами «Форрест Гамп» (1994), «Контакт» (1987), «Изгой» (2000), «Полярный экспресс» (2004), «Беовульф» (2007).

** Всего в фильме в разных сценах «снималось» восемь кукол Мерил Стрип.

После съемок весь синий цвет цифровыми методами изымался из кадра. Использование «подложки» (отдельно отснятого фона) позволило получить кадр, в котором у героини Мерил Стрип нет головы. Затем актрису снимали на синем фоне в синем костюме «захвата движения» и на специальной вращающейся платформе, что позволило оставить в кадре лишь ее голову, которая двигалась в соответствии с движениями тела Стрип, на уже отснятой пленке. Соединив полученное изображение с аниматронной головой, копирующей черты лица Мерил Стрип и цифровой перекрученной шеей*, удалось получить потрясающие по своей зрелищности кадры. Именно для этого фильма впервые была смоделирована на компьютере текстура человеческой кожи. Первый шаг к получению реалистично выглядящих виртуальных актеров был сделан.

Интересно отметить, что в эпизоде, когда «полуразрушенная» героиня поднимает сама себя на ноги, Кэн Рэлстон процитировал сцену из «Кролика Роджера», где истонченный персонаж Кристофера Ллойда «возвращается к жизни».

В сцене, где Хелен (Голди Хоун) получает выстрел в упор из ружья и летит в фонтан, также был использован муляж, изображавший актрису. Чтобы получить зрелищный вид Хоун с дырой в теле, постановщики использовали манекен с «пробоиной» и «приставленную» к нему при помощи цифровых методов голову актрисы, а также синие накладки на живот исполнительницы, позволившие «вырезать» часть ее тела и заменить «просвечивающим» насквозь фоном.

Сложный композитинг ряда сцен фильма не мог быть сделан без компьютерной системы контроля скорости съемки, разработанной студией специально для работы над картиной. При помощи этой системы скорость работы камер могла быстро меняться в зависимости от требований режиссера и создателей спецэффектов, что чрезвычайно помогало в сложных эпизодах, требовавших как «покадровой», так и ускоренной съемки.

Использование технологий классического трансформирующего грима**, цифровой косметики, компьютерного редактирова-

* Первоначально шею собирались делать из латекса, но оказалось, что у Мерил Стрип на него аллергия. Пришлось использовать цифровые методы.

** Создателем трансформирующей косметики в фильме был легендарный мастер этого вида спецэффектов Дик Смит.

ния и системы управления скоростью камеры позволило создать картину, которая стала зачинателем новой сферы использования цифровых визуальных эффектов в кино и получила премию «Оскар» в этой категории.

Впоследствии студия «ILM» неоднократно применяла цифровые приемы изменения внешности персонажей в таких картинах, как: «Маска» (1994), «Форрест Гамп» (1994), «Мумия» (1999), «Сонная лощина» (1999), «Искусственный интеллект» (2001), «Пираты Карибского моря: Сундук мертвеца» (2006), «Пираты Карибского моря: На Краю Земли» (2007).

На экране — животные. «Парк Юрского периода» (1993)

Фильм «Парк Юрского периода», снятый по очень успешному одноименному роману Майкла Крайтона, является чрезвычайно интересным явлением в истории специальных эффектов. Прямо во время съемок этой картины произошла кардинальная смена технологий производства спецэффектов.

На протяжении многих лет, когда на экране необходимо было показать какого-либо монстра, несуществующего (как драконы) или уже вымершего (как динозавры), — применялись технологии аниматроники и покадровой съемки. Аниматроника использовалась для крупных планов, а покадровая съемка позволяла создавать очень реалистичные существа самого экзотического вида. Благодаря филигранно выполненным куклам и покадровой съемке зрители увидели гигантскую обезьяну Кинг Конга из знаменитого фильма Мериана Купера и Эрнста Шедсака 1933 г. и пугающе реалистичных динозавров из ленты Дона Чеффи «За миллион лет до нашей эры» (1966). Создателем Кинг Конга был родоначальник американской покадровой анимации Уиллис О'Брайен*,

* О'БРАЙЕН Уиллис (Willis H. O'Brien, 2.03.1886 — 10.11.1962) — скульптор, выдающийся разработчик специальных эффектов, основоположник технологии покадровой съемки моделей. Работал над созданием короткометражных картин на доисторические темы для компании Эдисона «Динозавр и недостающее звено» (1915), «10 000 лет до нашей эры» (1916). В 1918 году выпустил фильм «Призрак горы Дремы», который стал предвестником появления его самых выдающихся картин — «Затерянный мир» (1925) и «Кинг Конг» (1933). Лауреат премии «Оскар» (вместе с Рэем Херрихаузеном) в категории «специальные эффекты»

а вымерших доисторических рептилий в фильме Чеффи «оживлял» его ученик Рэй Херрихаузен*. Продолжателем дела этих признанных мастеров в 1980-е гг. был Фил Типпет**. Именно ему Стивен Спилберг поручил покадровую анимацию динозавров в своей картине.

Сюжетная канва фильма незамысловата и повторяет сценарии многочисленных «фильмов о монстрах». На неком отдаленном от цивилизации острове проводятся научные эксперименты по возрождению к жизни вымерших миллионы лет назад ящеров. Группа ученых приезжает в так называемый «Парк Юрского периода», чтобы дать свое заключение о безопасности будущего естественно-научного аттракциона. Но происходят непредвиденные события, и живые экспонаты оказываются на свободе.

за фильм «Могучий Джо Янг» (1949). Принимал участие в разработке специальных эффектов к картинам: «Гражданин Кейн» (1941), «Мир животных» (1956), «Черный скорпион» (1957), «Затерянный мир» (1960), «Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир» (1963).

* ХЕРРИХАУЗЕН Рэй (Ray Harryhausen, 29.6.1920) — разработчик специальных эффектов, ученик Уиллиса О'Брайена, вместе с которым работал над созданием гигантской обезьяны в картине «Могучий Джо Янг» (1949, премия «Оскар») и над персонажами фильма «Мир животных» (1956). Принимал участие в создании специальных эффектов к картинам: «Зверь с глубины 20 тысяч саженей» (1953), «Оно пришло со дна моря» (1955), «Земля против летающих тарелок» (1955), «20 миллионов миль до Земли» (1957), «Седьмое путешествие Синбада» (1958), «Три мира Гулливера» (1959), «Таинственный остров» (1961), «Язон и аргонавты» (1963), «Первые люди на Луне» (1965), «Миллион лет до нашей эры» (1966), «Когда динозавры царили на Земле» (1969), «Долина Гуанги» (1969), «Золотое путешествие Синбада» (1973), «Синбад и глаз тигра» (1977), «Битва титанов» (1980).

** ТИППЕТ Фил (Phil Tippett, 1951) — американский художник-постановщик специальных эффектов, режиссер. Учился в Университете штата Калифорния, одновременно работая на различных студиях над коммерческими анимационными лентами. Работал над сценой в таверне и голографической шахматной доской в «Звездных войнах (1977) Джорджа Лукаса. В 1983 году основал собственную студию «Tippett Studio». Лауреат премии «Оскар» за создание специальных эффектов к картинам Стивена Спилберга «Парк юрского периода» (1993, вместе с Деннисом Мюреном, Стеном Уинстоном и Майклом Лантьери) и Ричарда Марканда «Возвращение Джедая» (1983, вместе с Ричардом Эдлундом, Деннисом Мюреном и Кэном Рэлстоном). Принимал участие в работе над специальными эффектами к фильмам: «Робот-полицейский» (1987), «Уиллоу» (1988, номинация на «Оскар»), «Сердце дракона» (1996, номинация на «Оскар»), «Звездный десант» (1997, номинация на «Оскар»), «Вирус» (1998), «Призрак дома на холме» (1999), «Эволюция» (2001).

В «Парке Юрского периода» большая часть экранного времени была отдана аниматронным динозаврам. Технологии робототехники того времени уже позволяли создать чрезвычайно реалистично выглядевшие и естественно двигающиеся копии ящеров. Но они совершенно не подходили для съемок общим планом, так как добиться от робота плавности передвижения по земле было невозможно.

Фил Типпет и его команда отвечали за те сцены, где зрители должны были увидеть динозавров в полный рост и в движении. Они подготовили модели всех динозавров, которые должны были «участвовать» в картине, была проведена пробная съемка, показывающая динозавров «в деле». Фил Типпет продемонстрировал возможности разработанной им технологии «go-motion», которая за счет «смазывания» («motion blur») позволяла сделать движения кукол на экране более плавными и реалистичными. Все было готово к работе. Но ни один из отснятых Типпетом роликов не был использован в фильме. Покадровая анимация в «Парке Юрского периода» не применялась вообще. Эпоха мастеров-аниматоров, снимавших своих кукол кадр за кадром, в игровом кино отошла в прошлое. Успехи компьютерной графики студии «ILM», продемонстрированные в таких лентах, как «Молодой Шерлок Холмс», «Бездна» и «Терминатор-2: Судный день» привели к тому, что режиссер предпочел проверенной технологии покадрового «оживления» персонажей новый метод создания динозавров — сгенерированное компьютером изображение. Продемонстрированный режиссеру тестовый «пробег» стада скелетов травоядных ящеров галлимимусов доказал, что у компьютерной графики в кино большое будущее. И в этом будущем нашлось место и Филу Типпету, который сумел применить свои многолетние навыки аниматора для работы в новой технологии 3-D.

Цифровые динозавры создавались под руководством Денниса Мюрена, ведущего разработчика спецэффектов студии «ILM». Для облегчения создания цифровых моделей внутри компьютера использовались куклы, созданные сотрудниками Фила Типпета. Сканирование этих моделей позволяло ускорить работу над персонажами и получить в компьютере каркасную модель каждого «животного». Затем каркасы оснащались костями скелета, соответствующими тому или иному виду динозав-

ра. Каждая кость «привязывалась» к определенным вершинам в каркасной сетке. Все кости были связаны между собой «суставами», которые позволяли добиться реалистичности движения всего скелета. Подобная «скелетная анимация» существенно облегчала работу аниматоров, так как кости объединялись в иерархическую структуру — если движется плечевая кость динозавра, то в движение приходит и все остальное: локоть, кисть, фаланги пальцев. Таким образом (за счет кинематики) сотрудники «ILM» добивались естественности и достоверности в повадках своих персонажей.

После создания скелета модели покрывались слоями «мускулов» и «кожи». Инженеры «ILM» создали программное обеспечение «Envelopeг», которое позволяло коже модели свободно двигаться поверх мускулов. Таким образом достигалась реалистичность внешнего вида динозавров, которые выглядели и двигались не как искусственно созданные существа, а как настоящие, «живые» животные.

Программа «Viewpaint», также написанная сотрудниками «ILM», «давала возможность художникам красить поверхность кожи динозавров и добавлять необходимые мелкие детали непосредственно на цифровой модели»[9].

До появления этой программы текстуры создавались и окрашивались как двухмерное изображение, которое могло быть «натянуто» на любую трехмерную поверхность, меняя при этом свою конфигурацию и передавая все особенности объемной структуры-скелета. Но это было не совсем удобно, так как не позволяло сразу увидеть результат. «Viewpaint» этот недостаток позволила преодолеть.

Каждая трехмерная модель динозавра создавалась с применением нескольких слоев текстур, которые позволяли передавать малейшие нюансы оттенка кожи, ее изъянов, и даже засохшей грязи, забившейся в складки кожного покрова. Возможности у программы были самые широкие. Например, для сцены нападения тираннозавра на джип (первое появление ящера перед зрителями) было написано специальное дополнение к программе, создающее эффект воды, стекающей с кожи животного. Но так как от первого впечатления зависело очень многое, на крупных планах аудитория видела реальный объект — аниматронного динозавра, созданного студией Стена Уинстона.

Компьютерные аниматоры воссоздавали движения динозавров, опираясь на «аниматику» — пробные анимационные ролики, создаваемые для выявления неточностей в планировании сцены, просчете освещения и ракурсов съемки еще до начала съемочного периода. Ролики были сняты Филом Типпетом с использованием традиционного метода покадровой кукольной анимации. Аниматика позволила не только увидеть, как динозавры будут взаимодействовать с другими элементами сцены, но и просчитать особенности движения и освещения будущих цифровых «кинозвезд».

Оживлялись динозавры при помощи комбинации анимации по «ключевым кадрам» и устройства «ввода движения», разработанного сотрудником «ILM» Эриком Армстронгом*. Впоследствии, подвергшись модификации, это устройство стало основой повсеместно используемой сегодня системы «захвата движения».

Как только динозавры были «оживлены» и полученное изображение было подвергнуто рендерингу, оно было соединено с уже смонтированным игровым материалом** при помощи композитинга.

Для того чтобы убедить зрителя, что в кадре находится настоящее животное, постановщикам специальных эффектов под руководством Майкла Лантьери*** пришлось создавать массу мел-

---

* АРМСТРОНГ Эрик (Eric Armstrong) — постановщик визуальных эффектов, аниматор, режиссер. Лауреат премии «Оскар» в категории «лучший анимационный фильм» за ленту «Чаббчаббсы» (2002). Был удостоен премии американской ассоциации визуальных эффектов за работу в фильме «Стюарт Литтл-2» (2002). Принимал участие в работе над фильмами: «Каспер» (1995), «Невидимка» (2000), «Гарри Поттер и философский камень» (2001).

** Это важнейшая особенность цифровых визуальных эффектов. Они «внедряются» в уже смонтированный (готовый) игровой материал фильма.

*** ЛАНТЬЕРИ Майкл (Michael Lantieri) — американский художник-постановщик специальных эффектов, режиссер. Начал карьеру в радиовещательной компании, затем работал в отделе специальных эффектов студии «Universal». Лауреат премии «Оскар» за создание специальных эффектов к картине Стивена Спилберга «Парк Юрского периода» (1993, вместе с Деннисом Мюреном, Стеном Уинстоном и Филом Типпетом). Принимал участие в создании специальных эффектов к фильмам: «Полтергейст 2» (1986), «Иствикские ведьмы» (1987), «Индиана Джонс и последний крестовый поход» (1989), «Назад в будущее-2» (1989), «Назад в будущее-3» (1990), «Крюк» (1991), «Смерть ей к лицу» (1992), «Дракула Брема Стокера» (1992), «Марс Атакует!» (1996), «Затерянный мир: Парк Юрского периода-2» (1997), «Мышиная охота» (1997), «Дикий, дикий Вест» (1999), «Парк Юрского периода-3» (2001), «Особое мнение» (2002).

ких эффектов, симулирующих взаимодействие с окружающей средой: облачка пыли, всплески воды, круги в стакане воды*.

По мере работы над картиной цифровые динозавры получались столь убедительными, что решено было изменить часть эпизодов. Была доработана сцена с адвокатом, прячущемся от тираннозавра в кабинке туалета. Трус, бросивший детей в опасности, удостоился более эффектной кончины в пасти ящера. Помимо этой сцены был изменен финал ленты.

Первоначально цифровых динозавров рассчитывали показывать только на общих планах и в движении. Но реалистичность текстур кожи и качество цифровой анимации позволили добавить еще одно появление тираннозавра в самом конце картины. Впечатляющая схватка тираннозавра и велоцерапторов в финале ленты создавалась в невероятно сжатые сроки, так как решение о необходимости замены концовки было принято практически накануне объявленной премьеры фильма. Актеры снимались в пустых декорациях, вместо динозавров они видели шесты с картонными шаблонами голов ящеров. Разрушения интерьера музея проводились техниками группы Майкла Лантьери. Затем аниматоры из «ILM», ориентируясь на картонные шаблоны и специальную разметку сцены, вставили в эпизод тираннозавра и его противников. Отработанная технология создания виртуальных персонажей позволила выполнить этот титанический труд в отведенные сроки.

Возродить вымерших ящеров удалось не только героям, но и создателям самой картины. Зрители выстраивались в огромные очереди, чтобы увидеть оживших динозавров. Весь мир охватила настоящая диномания, которая привела не только к съемкам продолжений фильма, лентам «Затерянный мир: Парк Юрского периода-2» и «Парк Юрского периода-3», но и к многочисленным появлениям динозавров как в кино, так и на телевидении**.

Постановщики из студии Джорджа Лукаса доказали всему миру, что цифровые визуальные эффекты дают кинематогра-

---

* Этот простейший (как казалось) эффект стоил немало головной боли Майклу Ланьери, который никак не мог получить концентрические круги в стакане с водой в сцене, предваряющей первое появление тираннозавра. Лишь использование гитарной струны, закрепленной под днищем автомобиля, позволило добиться желаемого эффекта.

** Псевдодокументальные фильмы BBC «Прогулки с динозаврами» (1999, Великобритания), игровые сериалы «Затерянный мир» (1999) и «Динотопия» (2002)

фистам широкие возможности по созданию не только фантастических виртуальных персонажей, но и настоящих «живых» животных, реалистичных по внешнему виду и поведению. Так искусство создания специальных эффектов вступило в новую эпоху — эру компьютерной графики.

Невидимые спецэффекты. «Форрест Гамп» (1994)

Лента Роберта Земекиса «Форрест Гамп» выделяется из плеяды жанровых зрелищных картин, которые до сих пор рассматривались. Это трогательная камерная история, посвященная не совсем обычному американцу. Форрест Гамп (Том Хэнкс) из тех, кого в Америке принято называть «неполный доллар». Он умственно отсталый. Форрест сидит на скамейке и рассказывает всем желающим историю своей жизни. И именно через повествование этого милого, доброго и наивного парня зритель «пересматривает» множество знаковых событий истории США, увиденных глазами человека, далекого от предвзятости, лицемерия и лжи.

В ленте множество реальных исторических лиц: президенты США, знаменитые телеведущие, кумиры музыки. И все они встречаются в кадре с главным героем фильма. Форрест Гамп жмет руку президенту Кеннеди и отвечает на вопросы Джона Леннона, попадает в кадры всем известной кинохроники и знаменитых телепередач. И так на протяжении всего фильма. И все эти сцены — достижения группы постановщиков специальных эффектов под руководством Кэна Рэлстона.

И хотя большинство сцен фильма было подвергнуто цифровому редактированию, особенность цифровых визуальных эффектов, использованных в «Форресте Гампе», в том, что они не заметны. Задача постановщиков в том и состояла, чтобы сделать их невидимыми в кадре.

Для создания сцен с реальными историческими личностями была проведена кропотливая работа по подбору хроникальных кадров, на которых были запечатлены «персонажи» картины — президенты Кеннеди, Джонсон и Никсон и многие другие политические лидеры разных лет. Материалы сканировались, вводились в компьютер, изображение нужных персон вырезалось и вставлялось в отснятый игровой материал, который с потрясающей точностью воспроизводил особенности съемки исходной

кинохроники (освещение, ракурс камеры, расположение объектов). Тома Хэнкса снимали на фоне синего экрана, затем изображение вставляли в уже отредактированный материал. Благодаря послойному редактированию персонаж Тома Хэнкса «вживлялся» в хронику, которая на самом деле таковой не являлась, а была мастерски сфальсифицирована.

Помимо этого в ленте практически впервые была использована технология цифрового клонирования массовки*. В сценах, когда стремительный рывок Форреста приветствует многотысячная толпа любителей рэгби, в кадре находилось лишь десятая часть болельщиков — весь остальной стадион был «заполнен» восхищенной публикой уже на этапе цифрового редактирования. Таким же образом увеличивали количество слушателей, внимающих «рассказу» Форреста о войне во Вьетнаме.

Технологии цифрового грима, отработанные на предыдущем совместном проекте Земекиса и Рэлстона, позволили «лишить» Гэри Синиза ног в сценах, где его герой (ветеран вьетнамской войны) демонстрирует свое увечье, и зритель явно видит его культи.

Картина Роберта Земекиса открыла перед цифровыми визуальными эффектами двери авторского кинематографа, доказав, что цифровое редактирование и компьютерная графика (вспомним удивительное цифровое перышко, предваряющее появление главного героя фильма) могут быть востребованы не только в суперзрелищных блокбастерах.

Итак, рассмотрим, каковы же сегодня сферы использования цифровых визуальных эффектов в современном кино. Так как статья посвящена студии «ILM», особое внимание будет уделяться картинам, над которыми работали сотрудники компании.

Модификация спецэффектов

В конце 1990-х гг. Лукас предпринял уникальную попытку повторного релиза своей трилогии. К двадцатилетию выхода на экраны «Звездных войн» Джордж Лукас задумал отреставрировать и модернизировать свое самое успешное кинотворение. Несмотря на грандиозный успех трилогии, режиссер не был до-

* Клонирование статистов было использовано в том же 1994 г. в ленте Тома Шедиака «Эйс Вентура, детектив по розыску домашних животных».

волен целым рядом сцен. Отдельные эпизоды, которые были дороги Лукасу, пришлось вообще убрать из-за того, что не хватило средств, чтобы «довести их до ума». К тому же, вкусы зрителей изменились за прошедшее время, и некоторые эпизоды смотрелись уже довольно архаично.

И вот развитие технологии цифровых визуальных эффектов достигло такого уровня, что стало возможным исправить уже готовый фильм.

Доработкой всех трех лент занимались сотрудники «ILM». Первый этап работы над специальной редакцией состоял из трех стадий. На первой стадии все три ленты были отсканированы и переведены в цифровой вид. Этот процесс был очень трудоемким, поскольку, например, «Звездные войны» содержали около 180000 кадров, на оцифровку каждого из которых цифровой сканер тратил, в среднем, 4 секунды.

Вторая стадия включала в себя очистку от «мусора». Этап очистки тоже был компьютеризирован. Специальная программа сравнивала три соседних кадра: предыдущий, обрабатываемый и последующий. И если какой-либо объект присутствовал лишь в одном кадре, то он удалялся. Таким образом, материал всех трех фильмов был избавлен от пыли, грязи, царапин и других механических повреждений и инородных вкраплений.

Третья стадия была отведена для работы над повышением яркости и контрастности изображения.

На втором этапе сотрудники студии занимались модернизацией ряда сцен и добавлением новых персонажей, деталей обстановки и даже целых эпизодов.

До появления специальной редакции «Звездных войн» ни один фильм не проходил процесс реставрации таким образом, чтобы обновленные или абсолютно новые элементы сцены накладывались на «старое» видеоизображение без пересъемки материала. Но специалистам из «ILM» это удалось. Для этого пришлось провести массу вычислений и замеров. Обращалось внимание буквально на все: освещение в сцене, точное положение камеры по отношению к объектам съемки и траектория ее движения, типы используемых линз и многое другое. Эти параметры позволили наложить трехмерные модели на обычные кадры (вот где пригодился опыт фальсификации кинохроники в «Форресте Гампе»). Благодаря титанической работе специалистов по

компьютерной графике привнесенное изображение выглядело максимально реалистично и органично сочеталось с «родными» элементами сцены.

Для всех объектов в специальной редакции на основе оригинальных моделей, эскизов, а также фото- и видеоснимков были смоделированы их трехмерные аналоги. Свои цифровые копии получили: наземная и космическая техника, дроиды, животные, имперские штурмовики и многое другое. Не были забыты и главные герои: Люк Скайуокер, принцесса Лея, Хан Соло и роботы.

Помимо этого во все три фильма были введены дополнительные сцены, которые по тем или иным причинам не вошли в оригинальную трилогию.

Результат работы сотрудников «ILM» был ошеломляющим. Обновленная, оцифрованная, дополненная новыми эпизодами, со звуком в системе «Dolby» новая редакция картины не только послужила основой очередного витка не утихающего к ней интереса, но и дала толчок к съемкам трилогии-приквела, вернув Джорджа Лукаса в режиссерское кресло.

Таким образом, модернизируя «морально» устаревшие визуальные эффекты, внедряя в ткань картины новые элементы, у создателей картин появляется возможность вернуть коммерческий потенциал классическим лентам, дать им вторую жизнь уже для нового поколения кинозрителей.

Старые темы и новые герои. «Скрытая угроза» (1999)

«Звездные войны» имели подзаголовок — четвертый эпизод. Последовавшие за ними картины «Империя наносит ответный удар» (1980) и «Возвращение джедая» (1983), соответственно — пятый и шестой эпизод. На протяжении десятилетий фанаты сериала требовали рассказать, что же происходило в первых трех эпизодах. И вот после грандиозного успеха повторного выпуска «Звездных войн» Лукас снова сел в режиссерское кресло, чтобы рассказать страждущим предысторию событий оригинальной трилогии. Это случилось лишь в конце 1990-х гг., когда Джордж Лукас почувствовал, что компьютерные возможности достигли того уровня, когда он наконец-то сможет показать на экране мир «Звездных войн» в том самом виде, какой представлял себе.

Случай в своем роде уникальный, зрители уже знали, чем все закончится, но это ничуть не убавило интереса к картине.

Съемки трилогии-приквела открыли новые горизонты в создании цифровых визуальных эффектов. «Скрытая угроза» послужила наглядной демонстрацией всего, что можно сделать при помощи компьютерных технологий. Из 2200 планов картины 2000 были созданы при помощи компьютера. Над созданием эффектов работало свыше 2000 специалистов студии «ILM» и других компаний.

Актеры снимались с минимальными декорациями и реквизитом на фоне синего экрана, в то время как большинство пейзажей было создано и добавлено в цифровой форме. Компьютерная превизуализация сцен позволяла вносить все необходимые изменения в сцены прямо по ходу работы над фильмом. Можно было взять актерскую сцену из одного эпизода и вставить ее в другой, где она смотрелась органичнее. Цифровые эффекты позволяли собирать сцены из отдельных кусков, выбирая лучшие дубли актера из разных эпизодов. Некоторые диалоги были изменены уже после съемок, а артикуляция исполнителей была «подкорректирована» для нового текста. Актеры произносили необходимые реплики, их снимали, «вырезали» рты, и вставляли в те сцены, где они должны были быть согласно новому сценарию.

У режиссера появилась возможность создавать абсолютно новые сцены при помощи отбора и управления уже готовыми изображениями исполнителей, взятых из различных сцен и объединенных с новыми фонами. Трюковые сцены снимались с дублерами исполнителей главных ролей, чьи изображения потом просто вставлялись в уже готовый материал.

Благодаря усилиям сотрудников «ILM» под руководством Денниса Мюрена в картине присутствовали военные баталии с участием тысяч компьютерных статистов. Каждая сцена моделировалась при помощи аниматики, затем создавались отдельные персонажи, «одушевлялись», используя технологии «захвата движения» и анимации по «ключевым кадрам». А затем с помощью клонирования все поле битвы заполнялось компьютерными воинами.

В картине была сделана попытка вывести в качестве главного героя полностью компьютерный персонаж. Черновые съемки эпизодов с участием гунгана Джа-Джа Бинкса создавались с актером, который носил специальный костюм. Так исполнителям главных ролей было удобнее общаться с «героем». Затем изо-

бражение актера в костюме заменяли цифровым персонажем. Джа-Джа не только реалистично выглядел и двигался, но был очень эмоционален. В чем и оказался просчет создателей. Виртуальный персонаж «играл» наравне с актерами, но, как показали опросы посмотревших картину, его слишком частое и навязчивое присутствие в кадре вызывало раздражение у большинства респондентов. Зрители оказались еще не готовы сопереживать искусственно созданному герою. Лукас учел это обстоятельство при постановке следующих серий «Звездных войн». В «Атаке клонов» (2003) и «Мести ситхов» (2005) много цифровых персонажей, но они на первый план не выходят, играя роль экзотического фона.

В «Скрытой угрозе» Джордж Лукас достиг того, о чем всегда мечтал, — полной творческой свободы. На рубеже столетий создатели спецэффектов показали зрителям, какими могут быть технические возможности кинематографа нового тысячелетия[10].

Возрожденные жанры

Успех фильмов Джорджа Лукаса и Стивена Спилберга (трилогия об Индиане Джонсе, 1981, 1984, 1989; «Инопланетянин», 1982) кардинально изменил отношение зрителей к фантастическому и приключенческому кино. Всего за несколько лет жанры, которые считались «детскими» и подходящими лишь для утреннего телеэфира, начали триумфальное шествие по экранам всего мира. Новые возможности, предоставляемые в руки кинематографистов цифровыми визуальными эффектами, существенно повлияли на жанровую палитру зрелищного кинематографа. Благодаря развитию цифровых спецэффектов вслед за кинофантастикой и приключенческими фильмами на большой экран вернулись многие подзабытые жанры: исторические «боевики» с многотысячной (цифровой) массовкой, фильмы-катастрофы, сказочное и героическое фэнтези, экранизации комиксов.

Благодаря возможностям цифрового редактирования изображения и программам, позволяющим моделировать природные явления, триумфально возродился жанр фильмов-катастроф. Сотрудники «Industrial Light & Magic» принимали участие в создании таких зрелищных картин, как: «Смерч» (1996) Яна де Бонта, «Идеальный шторм» (2000) и «Посейдон» (2006) Вольфганга Петерсона, «Послезавтра» (2004) Рональда Эммериха.

Другой пример — сказочная фантастика, которая долгое время в зрелищном кино была, что называется, «в загоне». Слишком накладно было при помощи традиционных методов создавать волшебные замки и оживлять фантастических существ, придуманных многочисленными писателями, добившимися успехов на поприще фэнтези. Со времен Рэя Херрихаузена и его арабской трилогии («Седьмое путешествие Синбада», 1958; «Золотое путешествие Синбада», 1973; «Синбад и Глаз тигра», 1977) и античной дилогии («Язон и аргонавты», 1963; «Битва титанов», 1980) ничего особо выдающегося (с точки зрения спецэффектов) создано не было.

Ситуацию кардинально изменили экранизации «Властелина колец» и «Гарри Поттера». Питер Джексон и компания «WETA Digital» доказали, что современным создателям цифровых визуальных эффектов «по плечу» даже такой сложнейший, с точки зрения визуализации, мир, как вселенная романов Джона Рональда Руэла Толкиена. Свой вклад в этот процесс внесла и студия «ILM», которая на протяжении десятилетий занималась созданием спецэффектов к картинам этого жанрового направления. Среди фильмов, к созданию которых «приложила руку» студия, такие ленты как: «Победитель драконов», 1981; «Уиллоу», 1988; «Крюк», 1991; «Сердце дракона», 1996; «Гарри Поттер и философский камень», 2001; «Гарри Поттер и тайная комната», 2002; «Пираты Карибского моря: Проклятье "Черной жемчужины"», 2003; «Гарри Поттер и узник Азкабана», 2004; «Гарри Поттер и Кубок Огня», 2005; «Пираты Карибского моря: Сундук мертвеца», 2006; «Хроники Нарнии: Лев, колдунья и волшебный шкаф», 2005; «Пираты Карибского моря: На Краю Земли», 2007; «Гарри Поттер и Орден Феникса», 2007.

Своим успехом у зрителя фильмы о Гарри Потере обязаны, в том числе, и постановщикам спецэффектов. Ведь мир романов Джоан Роулинг густонаселен самыми разнообразными существами из мифологии, фольклора и сказок самых разных стран. Их появление на экране было бы невозможным без усилий постановщиков цифровых визуальных эффектов, которые создали таких запоминающихся персонажей, как пещерный тролль и трехголовый пес Пушок («Гарри Поттер и философский камень»), эльф Добби и свирепый василиск («Гарри Поттер и тайная комната»), гиппогриф и ужасающие дементоры («Гарри Поттер и узник Аз-

кабана»), венгерская хвосторога и обитатели волшебного озера («Гарри Поттер и Кубок Огня»), кентавры и великан Грох («Гарри Поттер и Орден Феникса»).

Фильмы, поставленные по нашумевшим романам Джоан Роулинг, пользовались таким успехом у зрителей, что по совокупным сборам в прокате сериал о мальчике-волшебнике обогнал гораздо более «долгоиграющую» сагу о суперагенте 007 Джеймсе Бонде.

Взгляд в будущее

После триумфа «Форреста Гампа» «Оскар» в категории «визуальные эффекты» начал регулярно ускользать из рук сотрудников «Industrial Light & Magic». Не увенчались победой номинации за работу над такими фильмами, как: «Смерч» (1996), «Сердце дракона» (1996), «Затерянный мир: Парк Юрского периода 2» (1997), «Могучий Джо Янг» (1998), «Скрытая угроза» (1999), сериал о Гарри Потере. Лишь вторая часть истории приключений капитана Джека Воробья и его разношерстной компании (сериал Гора Вербински о «Пиратах Карибского моря») спустя почти 12 лет, вернула студию на вершину славы.

И этот факт говорит отнюдь не о том, что работа специалистов из «ILM» стала менее профессиональной или придуманные ими персонажи — неоригинальны и малоинтересны. Просто выросла новая плеяда специалистов, многие из которых начинали в студии Джорджа Лукаса, а затем стали самостоятельными художниками. Открылись многочисленные компании, занимающиеся цифровыми визуальными эффектами. Обострилась конкуренция, и диктовать моду в этой области становится все сложнее. И это замечательно! Если, конечно, не слишком увлекаться зрелищем ради зрелища, позабыв о том, что никакое визуальное великолепие не сможет компенсировать слабый сценарий, неубедительную актерскую игру, вялую режиссуру. Но здесь постановщики цифровых визуальных эффектов ничего поделать не могут, они лишь способны подправить, приукрасить и сделать картину более зрелищной.

Год за годом, фильм за фильмом уже на протяжении тридцати с лишним лет студия «Industrial Light & Magic» раздвигает границы возможностей цифровых визуальных эффектов. На сегодняшний день на счету «ILM» свыше 250 фильмов самых разных жан-

ров, 15 премий «Оскар» и 24 номинации в категории «визуальные эффекты»*. Но помимо этой награды, которая хорошо известна широкой публике, есть еще технический «Оскар» (Scientific and Engineering Award) — награда Киноакадемии за лучшие технические достижения в киноиндустрии. Эта премия чрезвычайно высоко ценится среди профессионалов кинопроизводства, ведь она достается лишь тем разработкам, которые проверены на практике. И в копилке «ILM» таких «Оскаров» немало**. Компания разрабатывала, совершенствовала и внедряла большое количество программных продуктов, которые изменили облик современного кинопроизводства: это система компьютерного контроля кинокамеры «Dykstraflex» («технический «Оскар» 1978 г.); программа «Morf», позволяющая преобразовывать одно изображение в другое прямо на глазах у зрителя; компьютеризированная электронная система нелинейного монтажа «EditDroid»; моделирование текстуры человеческой кожи и многое другое.

Прямо на наших глазах современный зрелищный кинематограф стремительно меняется. Возрождаются позабытые жанры и формируются новые, модернизируются старые фильмы, преодолеваются последние технологические барьеры. Формируются новые виды кино, такие как компьютерная анимация, которая (в полнометражном формате) уже почти вытеснила традиционную двухмерную мультипликацию с экранов кинотеатров.

Сбываются пророчества журналистов, так мечтавших о «кинозвездах из компьютера». «Компьютерные технологии облегчили не только процесс "изменения" человеческого тела, но и позволили создавать виртуальных актеров "с нуля"»[11]. Кинематографисты пытаются создавать «цифровое кино» как с «несуществующими кинозвездами» («Последняя фантазия: Духи внутри», 2001; «Полярный экспресс», 2004), так и с копиями реальных актеров в «главных ролях» («Беовульф», 2007).

Принципиальные изменения, которые происходят как в процессе съемки (постепенный переход на цифровые камеры) и демонстрации фильма (цифровые носители, передача сигнала по

---

* См. приложение — премия «ОСКАР» в категории «специальные/визуальные эффекты». Награды и номинации компании «Industrial Light & Magic». Данные на конец 2008 года

** Свыше 20.

оптоволоконному кабелю прямо в кинотеатр, интернет-фильмы), так и в методах обработки и трансформации отснятого материала, позволяют говорить о новом этапе развития современного кинематографа (и не только зрелищного).

Остается добавить, что в данной статье автор пытался лишь проследить (через вехи творческой истории крупнейшей студии по производству спецэффектов), как совершенствовались цифровые визуальные эффекты. Вопросы эстетической значимости применения спецэффектов в том или ином фильме лежали вне интересов автора. Цифровые визуальные эффекты уже дают создателям кинопроизведения полную творческую свободу, без каких либо технических ограничений. А уж как кинематографисты этой свободой пользуются — тема для отдельного исследования.

Терминологический словарь

3-D ГРАФИКА (3-D Graphics) — трехмерная графика. Визуальное отображение трехмерной сцены или объекта. Для представления трехмерной графики на двумерном устройстве (дисплее) применяют рендеринг.

CG (Computer Graphics) — компьютерная графика.

АНИМАТИКА (Animatic) — грубая пробная съемка компьютерной версии фильма с подложенными временными диалогами. По мере прогрессирования производства эти элементы с низкой разрешающей способностью заменяются, подкладываются реальные голоса, после чего все подвергается финальному рендерингу. Раньше создавалась при помощи перекладок, пластилиновой анимации и т. п.

АНИМАТРОНИКА — дистанционно управляемые модели живых существ, которые не только выглядят как прототипы, но и реалистично двигаются. Для приведения в движение аниматронных персонажей применяются пневматические или гидравлические двигатели, а также тросы, стрежни и другие приспособления.

ГРАФИЧЕСКИЙ ПЛАНШЕТ (Graphics Tablet) — настольное устройство, позволяющее вводить информацию в компьютер при помощи специального пера. Все, что этим пером рисуют на планшете, одновременно появляется на мониторе компьютера. Графический планшет может использоваться подобно компьютерной «мыши» для передачи команд компьютеру.

ЗАХВАТ ДВИЖЕНИЯ (Motion Capture) — метод, применяемый для фиксации движений тела актера при помощи закрепленных на нем датчиков и переноса их на сгенерированный анимационный персонаж.

КЛЮЧЕВОЙ КАДР (Key Frame) — начальный и конечный кадр каждого преобразования объекта в сцене. Параметры объекта в ключевых кадрах задает пользователь, между этими кадрами параметры рассчитывает программа.

КОМПОЗИТИНГ(Compositing) — соединение в кадре различных объектов, актерских сцен, декораций, надписей и других элементов. Для композитинга используются оптические и цифровые методы.

БЛУЖДАЮЩАЯ МАСКА — комбинированная киносъемка, позволяющая получать изображение актерской сцены на фоне, снятом в другом месте и в другое время. Сначала на на однотонном фоне снимают актерскую сцену, а затем ее силуэтное изображение используют в качестве подвижной (блуждающей) маски, закрывающей часть кадра при съемке нужного по сюжету фона. Полученные таким образом изображения актерской сцены и фона совмещают.

МНОГОКРАТНАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ — прием комбинированной киносъемки, основанный на совмещении в кадре нескольких изображений путем последовательной съемки различных объектов на одну кинопленку. При многократном экспонировании всего кадра одно изображение как бы накладывается на другое, получается кадр, состоящий из нескольких взаимно просвечивающих изображений. Многократное экспонирование используют: для усиления выразительности снимаемого эпизода (например, сцены воспоминаний, сновидений); для получения изображения в виде наплыва; при необходимости включить в кадр изображение дождя, снега, различных надписей, схем и т. д.

МОРФИНГ (Morphing) — плавная трансформация исходного изображения в требуемое, последовательно проходящая через ключевые точки изображения. Существует двухмерный и трехмерный морфинг, в зависимости от того, какое изображение, двух- или трехмерное, трансформируется.

ПОКАДРОВАЯ СЪЕМКА (Stop-motion) — киносъемка при которой камера работает как фотокамера, фиксируя единичные снимки каждой фазы движения модели. При проекции отснятого

материала с нормальной скоростью создается иллюзия плавного движения неодушевленных предметов.

ПРИМИТИВЫ (Primitives) — базовые 3-мерные геометрические объекты, которые используются для черновой проработки будущих сцен внутри компьютера.

РАЗМЫТИЕ/СМАЗЫВАНИЕ (Motion Blur) — искусственное размывание границ движущегося объекта. Позволяет кинематографическому изображению выглядеть так, как выглядит реальный движущийся объект, воспринимаемый человеческим взглядом.

РЕНДЕРИНГ/ВИЗУАЛИЗАЦИЯ (Rendering) — процесс создания реалистичных изображений на экране, использующий математические модели и формулы для добавления цвета, тени и т. д.

РОТОСКОПИНГ (Rotoscoping) — «захват» движения персонажа методом обводки его заснятого изображения. Был разработан Максом Флешером еще в начале XX столетия. Использовался для совмещения нарисованных вручную персонажей с «живым» действием. В настоящее время применяется для создания спецэффектов и анимации персонажей. Может проводиться вручную или при помощи цифровых методов.

СИНИЙ ЭКРАН/ ХРОМОКЕЙ/ КЕЙ-ФОН (Blue-Screen/ Chroma Key) — экран тщательно подобранного оттенка, который помещается позади исполнителей или объектов съемки, чтобы позволить впоследствии при помощи оптических или цифровых методов соединить отснятую сцену с другим изображением. Цвет экрана может быть самых разных оттенков (чаще всего используют синий или зеленый цвет), в зависимости от колористического решения снимаемой сцены. Единственное условие — этот цвет не должен присутствовать в объектах съемки. На сегодняшний день оптические методы объединения двух или нескольких изображений при помощи «синего экрана» полностью вытеснены цифровыми.

СКЕЛЕТНАЯ АНИМАЦИЯ (Skeletal Animation) — создание анимации позвоночных за счет моделирования костей скелета и объединения их в иерархическую структуру при помощи «суставов». Такая система не дает костям двигаться произвольно, т. е. неестественно. Каждая кость «привязывается» к определенным вершинам в каркасной сетке модели персонажа. Движение одной кости ведет за собой передвижение всех остальных.

СКИНИНГ (Skinning) — натягивание текстуры кожи на анимационный скелет.

ТЕКСТУРИРОВАНИЕ (Texture Mapping) — традиционно термином texture mapping в трехмерном моделировании называют процесс наложения двухмерной текстуры на трехмерный объект (текстура как бы натягивается на объект) для придания ему соответствующего внешнего вида.

ТЕКСТУРЫ (Texture) — двумерное изображение, хранящееся в памяти компьютера или графического акселератора в одном из пиксельных форматов. Перед использованием текстура разворачивается в памяти и может занимать объем в десятки раз больше первоначального размера. Существует порядка двух десятков более или менее стандартизированных пиксельных форматов текстур.

ТРАССИРОВКА ЛУЧЕЙ (Ray Tracing) — одна из технологий рендеринга. Наиболее распространен вариант «обратной трассировки лучей»: от глаза наблюдателя через пиксель строящегося изображения проводят луч и, учитывая все его отражения от объектов, вычисляют цвет этого пикселя.

УПРАВЛЕНИЕ ДВИЖЕНИЕМ (Motion Control) — метод регистрации или программирования движения камеры, при котором запоминается траектория движения, и ее можно повторять необходимое количество раз. Применяется при съемках отдельных элементов сцены, которые впоследствии должны быть соединены вместе.

ФИЛЬМ СКАНЕР (Film Scanner) — устройство, которое преобразовывает аналоговую информацию, запечатленную на пленке, в цифровую форму для манипулирования с ней при помощи компьютера.

Приложение

ПРЕМИЯ «ОСКАР» в категории «специальные/визуальные эффекты». НАГРАДЫ И НОМИНАЦИИ компании «INDUSTRIAL LIGHT & MAGIC»

ГОД	ФИЛЬМ	РЕЖИССЕР	СОЗДАТЕЛИ	«ОСКАР»
1977	«Звездные войны» (Star Wars)	Джордж Лукас	Джон Стирз Джон Дикстра Ричард Эдлунд Грант Мак-Кьюн Роберт Блэлак	«Оскар»
1980	«Империя наносит ответный удар» (The Empire Strikes Back)	Ирвин Кершнер	Брайан Джонсон Ричард Эдлунд Деннис Мюрен Брюс Николсон	«Оскар»
1981	«Победитель драконов» (Dragonslayer)	Мэтью Робинс	Деннис Мюрен Фил Типпет Кен Рэлстон Брайан Джонсон	номинация
1981	«Искатели потерянного ковчега» (Riders of the Lost Ark)	Стивен Спилберг	Ричард Эдлунд Кит Уэст Брюс Николсон Джо Джонстон	«Оскар»
1982	«Инопланетянин» (E.T. The Extra-Terrestrial)	Стивен Спилберг	Карло Рамбальди Деннис Мюрен Кеннет Смит	«Оскар»

1982	«Полтергейст» (Poltergeist)	Тоб Хупер	Ричард Эдлунд Майкл Вуд Брюс Николсон	номинация
1983	«Возвращение джедая» (Return of the Jedi)	Ричард Марканд	Ричард Эдлунд Деннис Мюрен Кэн Рэлстон Фил Типпет	«Оскар»
1984	«Индиана Джонс и Храм Судьбы» (Indiana Jones and the Temple of Doom)	Стивен Спилберг	Деннис Мюрен Майкл Макалистер Лорн Петерсон Джордж Гиббс	«Оскар»
1985	«Молодой Шерлок Холмс» (Young Sherlock Holmes)	Барри Левинсон	Деннис Мюрен Кит Уэст Джон Эллис Дейв Аллен	номинация
1985	Кокон (Cocoon)	Рон Ховард	Кэн Рэлстон Ральф Мак-Кьюн Скотт Фэрар Девид Берри	«Оскар»
1987	«Внутренний космос» (Innerrspace)	Джо Данте	Деннис Мюрен Билл Джордж Харли Джессеп Кеннет Смит	«Оскар»
1988	«Уиллоу» (Willow)	Рон Ховард	Деннис Мюрен Фил Типпет Майкл Макалистер Кристофер Эванс	номинация

1988	«Кто подставил кролика Роджера? (Who Framed Roger Rabbit?)	Роберт Земекис	Кэн Рэлстон Ричард Уильямс Эд Джонс Джордж Гиббс	«Оскар»
1989	«Назад в будущее-2» (Back to the Future-2)	Роберт Земекис	Кэн Рэлстон Майкл Лантьери Джон Белл Стив Гавлей	номинация
1990	«Бездна» (The Abyss)	Джеймс Кэмерон	Хойт Итмен Деннис Мюрен Джон Брано Деннис Скотак	«Оскар»
1991	«Обратная тяга» (Backdraft)	Рон Ховард	Майкл Соломон Ален Холл Клей Пинни Скотт Фэрар	номинация
1991	«Терминатор-2: Судный день» (Terminator-2: Judgment Day)	Джеймс Кэмерон	Деннис Мюрен Стен Уинстон Джин Уоррен-младший Роберт Скотак	«Оскар»
1992	«Смерть ей к лицу» (Death Becomes Her)	Роберт Земекис	Кэн Рэлстон Дуг Чанг Дуглас Смит Том Вудрафф-младший	«Оскар»
1993	«Парк Юрского периода» (Jurassic Park)	Стивен Спилберг	Деннис Мюрен Фил Типпет Стен Уинстон Майкл Лантьери	«Оскар»

1994	«Маска» (The Mask)	Чак Расселл	Скотт Скуирс Стив Уильямс Том Бертино Джон Фархат	Номинация
1994	«Форрест Гамп» (Forrest Gump)	Роберт Земекис	Кэн Рэлстон Джордж Мэрфи Стивен Розенбаум Ален Холл	«Оскар»
1996	«Смерч» (Twister)	Ян де Бонт	Стивен Фангмайер Джон Фрейзер Хабиб Зардари Генри ЛаБонта	номинация
1996	«Сердце дракона» (Dragonheart)	Рон Ховард	Скот Скуирс Фил Типпет Джеймс Страус Кит Уэст	номинация
1997	«Затерянный мир: Парк Юрского периода-2» (The Lost World: Jurassic Park)	Стивен Спилберг	Деннис Мюрен Стен Уинстон Ренди Дутра Майкл Лантьери	номинация
1998	«Могучий Джо Янг» (Mighty Joe Young)	Рон Андервуд	Рик Бейкер Хойт Итмен Ален Холл Джим Митчелл	номинация
1999	«Скрытая угроза» (Star Wars: Episode I — The Phantom Menace)	Джордж Лукас	Джон Нолл Деннис Мюрен Скотт Скуирс Роб Колеман	номинация

2000	«Идеальный шторм» (Perfect Storm)	Вольфганг Петерсон	Стивен Фангмайер Хабиб Зардари Джон Фрейзер Уолт Конти	номинация
2001	«Перл Харбор» (Pearl Harbor)	Майкл Бэй	Эрик Брэвиг Джон Фрейзер Эдвард Хирш Бен Сноу	номинация
2001	«Искусственный интеллект» (Artificial Intelligence: Ai)	Стивен Спилберг	Деннис Мюрен Скотт Ферар Стен Уинстон Майкл Лантьери	номинация
2001	«Атака клонов» (Star Wars: Episode II — Attack of the Clones)	Джордж Лукас	Роб Колеман Пабло Хелман Джон Нолл Бен Сноу	номинация
2003	«Пираты Карибского моря: Проклятие "Черной жемчужины" (Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl)	Гор Вербински	Джон Нолл Хэл Хикер Чарльз Гибсон Терри Фриз	номинация
2003	«Хозяин морей: На краю земли» (Master and Commander: The Far Side of the World)	Питер Уир	Дениел Судик Стивен Фангмайер Натан Мак-Гиннес Роберт Стромберг	номинация
2004	«Гарри Поттер и узник Азкабана» (Harry Potter and the Prisoner of Azkaban)	Альфонсо Куарон	Тим Бёрг Роджер Гаэт Билл Джордж Джон Ричардсон	номинация

2005	«Хроники Нарнии: Лев, колдунья и волшебный шкаф» (The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe)	Эндрю Адамсон	Дин Райт Билл Вестенхофер Джим Берни Скотт Фэрар	номинация
2006	«Война миров» (The War of the Worlds)	Стивен Спилберг	Деннис Мюрен Пабло Хелман Ренди Дутра Дениел Судик	номинация
2006	«Посейдон» (Poseidon)	Вольфганг Петерсон	Бойд Шермис Ким Либерти Чаз Джарет Джон Фрейзер	номинация
2006	«Пираты Карибского моря: Сундук мертвеца» (Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest)	Гор Вербински	Джон Нолл Хэл Хикер Чарльз Гибсон Ален Холл	«Оскар»
2007	«Пираты Карибского моря: На Краю Земли» (Pirates of the Caribbean: at World' End)	Гор Вербински	Джон Нолл Хэл Хикер Чарльз Гибсон Джон Фрейзер	номинация
2007	«Трансформеры» (Transformers)	Майкл Бэй	Скотт Феррар Скотт Бенза Рассел Эрл Джон Фрейзер	номинация
2008	«Железный человек» (Iron Man)	Джон Фавро	Джон Нелсон Бен Сноу Дениел Судик Шейн Махан	номинация

Примечания

[1] Цит по: *Теракопян М.* Нереальная реальность. М., 2007. С. 30.

[2] *Мороз Д.* История компьютерного кинематографа. Глава 3 [электронный документ] // http://www.3dnews.ru/editorial/cinema-3/ (Дата обращения: 02. 05. 2008).

[3] *Rickitt R.* Special Effects: The History and Technique. N. Y., 2000. P .204.

[4] *Мороз Д.* Указ. соч.

[5] *Vaz M. C., Duighan P. R.* Industrial Light & Magic: Into the Digital Realm. N. Y., 1996. P. 125.

[6] Who Framed Roger Rabbit? // *Netzley P. D.* Encyclopedia of Movie Special Effects. N. Y., 2000. P. 238.

[7] *Rickitt R.* Special Effects: The History and Technique. N. Y., 2000. P. 142.

[8] *Vaz M. C., Duighan P. R.* Industrial Light & Magic: Into the Digital Realm. N. Y., 1996. P. 206.

[9] Op. cit. P. 220.

[10] *Rickott R.* Special Effects: The History and Technique. N. Y., 2000. P. 187.

[11] *Теракопян М.* Нереальная реальность. Компьютерные технологии и феномен «нового кино». М., 2007. С. 128.

О. Н. Смирнова

О СВЯЗИ МУЗЫКАЛЬНОГО РЕШЕНИЯ ФИЛЬМА СО ЗРЕЛИЩНОЙ ЭСТЕТИКОЙ
(на материале исторического боевика Р. Скотта «Гладиатор»)

Мои размышления о кинозрелище будут базироваться на фильме, являющемся своего рода хрестоматийным его примером. Это исторический боевик Ридли Скотта «Гладиатор».

Фильм «Гладиатор» был номинирован на «Оскар» в двенадцати категориях* и получил премию в пяти (как лучший фильм года, за мужскую роль первого плана, за костюмы, звук и визуальные спецэффекты). При этом картина максимально воплощает стандарты голливудского жанрового кино. Именно в этой сфере кинематографа чаще всего происходит прорыв в области технологий, обеспечивающих развитие киноискусства. Кроме того, высокобюджетный блокбастер, каковым является «Гладиатор», в своей содержательной стороне воплощает систему этических ценностей, господствующую в конкретной стране, обществе и культуре. В голливудском историческом боевике этический выбор героя, по большому счету, не является проблемой, потому что зритель не должен колебаться в том, кому отдать свои симпатии. Конфликт и его решение предопределены, и вопрос лишь в том, с какой убедительностью и совершенством они воплощены в экранных образах. По этой причине лучшие фильмы голливудского кинематографа требуют тем более совершенной формы, чем более стандартно с точки зрения господствующей идеологии показаны судьба и внутренний мир главного персонажа.

---

* Лучший фильм года, лучшее исполнение главной мужской роли, лучшее исполнение роли второго плана, лучшая режиссура, лучший сценарий, лучшая работа оператора, лучшая работа художника, лучшие костюмы, лучший монтаж, лучший звук, лучшие специальные эффекты, лучшая музыка.

На мой взгляд, фильм Ридли Скотта «Гладиатор» относится к таковым*. А как работает на эту задачу нескрываемая зрелищность, — попытаемся понять в дальнейшем анализе.

В отечественных публикациях, посвященных этому фильму, прослеживаются две точки зрения: либо восхищение монументальностью, возродившей традиции пеплумов**, либо обнаружение множества исторических несоответствий, которые в результате должны поставить под сомнение жанровую атрибуцию фильма как исторической драмы. Публикации авторов, стремящихся «уличить» создателей «Гладиатора» в исторических фальсификациях, позволяет понять насколько вольно, если не фантазийно, сценаристы Дэвид Францони, Джон Логан, Уильям Николсон и режиссер Ридли Скотт обращались с историческими реалиями.

Увы, нашим современникам ничего не удается узнать об историческом прототипе главного героя — Максимусе. Ассоциации с римскими императорами Максимином Фракийцем, Максимианом Геркулием, Максимином Дайя и пр. не имеют никаких оснований, начиная с того, что Максимус не стал императором. Испанцем по происхождению, как и главный персонаж фильма «Гладиатор»***, был лишь римский военачальник Магн Мак-

---

* Фильм снят в 2000 г., продолжительность его 2 ч. 35 мин. Производство Universal pictures, DreamWorks pictures. Бюджет 103 млн. $. Кассовый сбор 187683805 $. Режиссер — Ридли Скотт. Сценаристы — Дэвид Францони, Джон Логан, Уильям Николсон; оператор — Джон Мэтьюсон; художник — Артур Макс; художник по костюмам — Дженти Ятис; монтажер — Пьетро Скалиа; звукорежиссеры перезаписи — Скотт Миллан, Боб Бимер, Кен Уэстон; редактор звуковых эффектов — Пер Хольберг. Композитор — Ханц Циммер в сотрудничестве с Лизой Джеррард. Актеры — Расселл Кроу (Максимус), Хоакин Феникс (Коммодус), Конни Нильсен (Луцилла), Ричард Харрис (Марк Аврелий), Спенсер Трит Кларк (Луций), Оливер Рид (Проксимо), Джимон Хунсу (Джуба), Ральф Мёллер (Хаген), Томми Флэнэгэн (Цицеро), Томас Арана (Квинт), Дерек Джекоби (Гракх), Джон Шрапнел (Гай), Дэвид Скофилд (Фалько), Джанинна Фачио (жена Максимуса), Джорджио Кантарини (сын Максимуса).

** Пеплум — киножанр, к которому относятся фильмы, посвященные истории Древнего Рима (иногда исключение делается для картин, использующих древнегреческую мифологию, а также сюжеты из Ветхого Завета).

*** Возможно, мотивация сделать главного героя испанцем исходит из того, что, во-первых, гладиус — короткий меч — оружие гладиаторов, от которого они ведут свое название, был заимствован у испанских воинов; во-вторых, род Марка Аврелия, происходил из испанского муниципия (как и предшест-

сим, но жил он совсем в другое время и судьба его сложилась иначе. В первоначальном сценарии Максимуса звали Нарцисс, как и исторического атлета, задушившего императора Коммода в 192 г., но не на арене Колизея, а в ванной. В фильме же поединок Коммода и Максимуса, завершающийся смертью обоих, происходит в 180 г. (этот вывод мы делаем по возрасту Луция Вера младшего, которого история не знает), когда Коммод только пришел к власти. Марк Аврелий не был задушен сыном, а скончался в 180 г. в Виндабоне от чумы[1]. Битва в Германии не соответствует исторической действительности ни по использованию оружия, ни по стратегии[2]. Мотивация же поступков персонажей совпадает не с мировоззрением древних римлян, а с ценностными установками современного зрителя. Все эти несоответствия можно перечислять до бесконечности, если не понимать, о чем в фильме идет речь.

Сюжет фильма — это вольный вымысел ради убедительного показа позитивной личности главного персонажа. И чтобы его образ был достоверным для современного зрителя, но при этом лишенным дидактики, во всем положительный герой был внедрен в эпоху Древнего Рима с его образом жизни (II в. до н. э.: 180 г.). Выбор эпохи — время правления династии Антонинов — не случаен. Император и философ Марк Аврелий был последователем философии стоицизма, в которой были важны этические добродетели. «Он был человеком нравственным, скромным и отличался исключительной стойкостью в перенесении превратностей жизни»[3]. И главный герой Максимус, к которому Марк Аврелий относится как к сыну, обладает такими же качествами и является носителем тех же ценностей. Все это сделано для того, чтобы не было откровенной дидактичности в образе героя и харизматичного человека (что актуально для всех времен), обнаруживаясь посредством вызывающего восторг изображения и главный атрибут жанрового кино — экшн.

Музыка в фильме как компонент звукового решения раскрывает свои возможности в результате синтеза с изображением, драматургией и режиссерской концепцией. «В фильме не может быть ни одного не осмысленного, в конечном счете, элемента.

вующие эпохе Антонинов императоры, имеющие положительную репутацию, Траян и Адриан были испанцами).

Но все вместе окрашивает каждую деталь общим смыслом»[4]. Рассмотрим, как используется музыка в «Гладиаторе» и в образном, и в конструктивном плане, и как она взаимодействует с изображением, драматургией и режиссерской концепцией.

Над музыкальным решением «Гладиатора» работал один из крупнейших кинокомпозиторов современности Ханс Циммер в соавторстве с музыкантом и композитором Лизой Джеррард*.

Циммер родился во Франкфурте-на-Майне в 1957 г. Он начал свою музыкальную карьеру с игры на клавишных в группах «Ultravox» и «The Buggles» (подчеркнем, Циммер не имеет академического музыкального образования). В 1988 г. написанная им музыка для фильма Барри Левинсона «Человек дождя» была номинирована на премию Американской академии киноискусства «Оскар». С этого момента Циммер начал писать музыку для высокобюджетных фильмов**. Он является автором музыки более чем к 90 фильмам. Композитор был номинирован на «Оскар» семь раз, на премию «Золотой глобус» — восемь раз, на премию «Грэмми» — пять раз. В 1994 г. он был удостоен премий «Оскар» и «Золотой глобус» в номинации «Лучшая музыка» за работу в мультфильме «Король Лев», в 1995 г. — получил премию «Грэмми» за музыку к фильму «Багровый прилив», 2000 г. — «Золотой глобус» за музыку к фильму «Гладиатор» (в соавторстве с Лизой Джеррард), 2002 г. — «Золотой глобус» в номинации «Лучшая песня» за мультфильм «Спирит. Душа прерий». Циммер признан одним из наиболее инновационных композиторов в киноиндустрии: он часто сочетает звучание электронной музыки с традиционной оркестровой. А еще он возглавляет музыкальный департамент студии «DreamWorks» и имеет свою собственную студию «Remote Control Productions». Ханс Циммер сотрудничает с режиссером Ридли Скоттом уже более пятнадцати лет. Их со-

---

* В создании музыки к фильму также принимал участие Клаус Баделт в качестве дополнительного композитора.

** «Ангелы и демоны», «Код да Винчи», «Темный рыцарь» (с Дж. Н. Ховардом), «Бэтмэн: Начало» (с Дж. Н. Ховардом), «Пираты Карибского моря: На краю света», «Пираты Карибского моря: Сундук мертвеца», «Пираты Карибского моря: Проклятие "Черной жемчужины"» (с К. Баделтом), «Король Артур», «Последний самурай», «Пирл Харбор», «Реквием по мечте», «Лучше не бывает», «Шофер мисс Дэйзи», «Мадагаскар: Побег в Африку», «Мадагаскар», «Кунг-Фу Панда» (с Дж. Пауэллом), «Подводная братва», «Принц Египта» и др.

вместными усилиями созданы фильмы «Черный дождь» (1989), «Тельма и Луиза» (1991), «Гладиатор» (2000), «Ганнибал» (2001), «Падение черного ястреба» (2001)*.

Лиза Джеррард — музыкант, вокалистка и композитор, получившая международную известность как участник австралийского музыкального коллектива «Dead Can Dance», она также известна как кинокомпозитор. С Хансом Циммером Лиза сотрудничала в четырех картинах**. В «Гладиаторе» Лиза Джеррард заявлена не только как композитор, но и как вокалистка. У певицы своеобразная манера пения без слов. Это придает ее творчеству неповторимый стиль, у которого этнические истоки. Выросла Лиза в бедном предместье Мельбурна, населенном выходцами из Средиземноморья и Ближнего Востока. По словам самой Джеррард, в детстве она любила гулять по берегу реки, где женщины занимались стиркой и зачастую пели свои национальные песни на непонятных девочке языках, и эти детские впечатления нашли преломление в творчестве певицы. В 2000 г. Лиза получила премию «Золотой глобус» за музыку в фильме «Гладиатор» (в соавторстве с Хансом Циммером)[5].

Музыкальное решение «Гладиатора» состоит из внутрикадровой музыки и поразительной по сложности, разработанности драматургии в музыке закадровой. Музыки в фильме объективно много: она занимает 2 часа звучания (включая финальные титры) при общем хронометраже фильма 2 часа 35 минут.

Работая над музыкальной драматургией, Ханс Циммер, быть может, и сам того не осознавая, пошел по пути классического ее образца — великого фильма «Александр Невский», созданного С. Эйзенштейном в сотрудничестве с композитором С. Прокофьевым. При работе над музыкой к фильму Прокофьев осознавал, что «…всю партитуру “Александра Невского” нужно разделить на две части — русскую и тевтонскую, которые должны противостоять друг другу, причем тевтонская часть должна быть неприятна для русского уха»[6].

---

* Они работали вместе еще на двух картинах: «Неприятности с обезьянкой» (1994), Скотт — исполнительный продюсер, Циммер — дополнительная музыка, и «Белый шквал» (1996), Скотт — режиссер, исполнительный продюсер, Циммер — музыкальный продюсер.

** «Слезы солнца», «Падение черного ястреба», «Миссия невыполнима-2», «Гладиатор».

Как принято в практике и теории киномузыки, главным конструктивным и образным элементом закадровой музыки является *тема*. Темой называется небольшое музыкальное построение в любом исполнении, способное по своим музыкальным характеристикам вступать в синтез с изображением, вместе с которым оно впервые звучит. Дефиниция темы в киномузыке акцентируется не случайно. Дело в том, что Циммер создал такое по сложности музыкальное решение, которое вполне сопоставимо с архитектоническими закономерностями симфонического произведения в классической музыке. Очевидно, что эта рационалистичная конструкция осознается композитором (без этого ее просто не выстроить). В ее основе — принципы музыкальной драмы, адаптированные к закономерностям музыкального искусства в «чистой» музыке. Из этого следует: если киновед сталкивается с музыкальным решением подобной степени сложности, ему нужно пользоваться понятиями, которые применяются в музыкознании.

Если начальная тема по ходу развития распадается на несколько самостоятельных локальных тем, то в таких случаях подобную тему называют *интонационным комплексом*. Если начальная тема распадается на несколько мелодико-тематических образований, в которых слышится интонационная связь с основным построением, то такие музыкальные варианты называются *производными основной темы*. И основная тема, и производные по ходу развития музыки могут иметь *эмоционально-образные варианты*. Иногда в остроконфликтной музыке они могут быть диаметрально противоположными по образу. Подобная техника композиторского письма является предпосылкой для профессионализма композитора в академической музыке.

Закадровая музыка в фильме «Гладиатор» организована в *двухтемную музыкальную драматургию*, и каждая тема закреплена за определенными персонажами и моментами действия. Ридли Скотту и Хансу Циммеру было ясно, что должно быть две темы, поскольку в фильме обострен конфликт, который к тому же имеет масштабную форму: противостояние бессмертной идеи величия Рима и смерти, которая не только убивает людей, но и поглощает все их деяния. На масштабность конфликта зрителя настраивают даже титры в начале фильма: «На пике своего могущества Римская Империя была огромна и простиралась от

пустынь Африки до границ Северной Англии. Более четверти населения земли жило и умирало под властью Цезаря…».

Циммер максимально постарался в музыкальном решении соответствовать и масштабности режиссёрской идеи и голливудскому размаху нового пеплума: фильм «Гладиатор» начал новый виток интереса к этому жанру*. Композитор в соавторстве с режиссером столкнул две темы, которые впрямую связаны с режиссерской концепцией и драматургией фильма: первая тема — тема Смерти, вторая — тема Гладиатора. Каждая из двух тем распадается на два проведения и, таким образом, соответствует понятию «интонационный комплекс». В обоих интонационных комплексах содержится по две локальные темы, которые в свою очередь имеют *эмоционально-образные варианты*. Оба интонационных комплекса, с их темами, а также с эмоционально-образными вариантами неразрывно связаны либо с драматургией фильма, либо с его изображением.

Главный признак темы в киномузыке — связь между первым ее проведением и изображением, на котором она звучит. Это придает классичность музыкальному решению в любом фильме. А формирование основных музыкальных образов, связанных с темой — это важнейший момент в работе режиссера с композитором. И для того, и для другого принципиально важно, на каком изображении прозвучат темы в закадровой музыке. Далее темы варьируются, но связь первого проведения темы с изображением, как конструктивного и образно-смыслового элемента, сохраняется обязательно, даже если зритель по началу фильма еще не в состоянии определить содержательный диапазон музыки и ее связь с драматургией. В «Гладиаторе» этот принцип проводится Циммером и Скоттом неукоснительно, что позволяет зрителю легко соотносить образность музыки с изображением. Учитывая уникальность, а также конструктивную изощренность музыкального решения, написанного Циммером для этого фильма, имеет смысл зафиксировать связь музыкальных тем с изображением.

Сложность анализа музыкального решения в фильме «Гладиатор» заключается в том, что музыка звучит практически не-

* История пеплумов начинается с итальянских картин, снятых в 1912–1914 гг., а расцвет этого жанра связан с фильмами американского производства 50–60-х гг. XX в.

прерывно: один интонационный комплекс органично переходит в другой. В одном музыкальном эпизоде могут сочетаться проведения нескольких тем из разных интонационных комплексов в различных эмоционально-образных вариантах*.

Первый интонационный комплекс — это музыкальный **образ Смерти**. Он содержит в себе две темы, между которыми в связи с драматургией и изображением есть четкое разграничение.

Первый интонационный комплекс Смерти — первая тема — первый эмоционально-образный вариант ($1a_1$). Впервые он звучит на титрах до названия фильма (на изображении заставок кинокомпаний производителей) и не сразу раскрывает свой характер. Музыка на титрах вводит в атмосферу дальнейших событий. Следующее звучание этого построения совпадает с первым показом Коммода, который вместе с сестрой едет в Германию в надежде, что отец отдаст в его руки правление Римской Империей. Музыка по характеру мрачная, вкрадчивая, со «змеиными интонациями». Тихое звучание флейт в высоком регистре, в которое вплетается бренчание, имитирующее «погремушку» змеи, переходит в низкий регистр нисходящей мелодии у виолончели. Наличие хроматизмов как следствие использования альтерированных второй и седьмой ступеней обусловливает восточный колорит и придает этому мотиву психологизм.

С древнейших времен за хроматизмом как за музыкальным выразительным средством закреплена определенная семантика: «Еще древним грекам была известна классификация музыки на диатоническую и хроматическую. <…> Хроматической музыке приписывали способность сделать человека изнеженным, чувственным, распущенным»[7]. И на протяжении всего фильма музыкальный образ смерти сопоставляется с изображением Коммода, который, будучи персонажем аморальным, коварным и жестоким, несет смерть главному герою, его семье и для многих представляет угрозу. Очевидно, что режиссер в фильме проводит аналогию образа Коммода со змеей. На это указывают следующие факты: разговор Коммода с сенатором Фалько о морском

---

* Необходимо напомнить о том, что несоответствующее качество диска, дубляж, бытовая аппаратура значительно усложняют объективную оценку музыкального решения. К тому же музыка в фильме как компонент звукового решения сосуществует в балансе с речью и шумами и не всегда занимает в нем доминирующее положение.

змее; Коммод рассказывает Луцию о смерти Клеопатры, которая убила себя змеями; по приказу Коммода сенатору Гаю запускают в постель змею; Коммод «душит в объятиях» своего отца и «жалит» кинжалом Максимуса, «обнимая его как брата»; в предкамерном пространстве фильма три раза фигурирует изображение змеи. При этом символическое значение этого животного олицетворяется с силами смерти и разрушения, а также с символом текучего времени[8]. Примечательно, что первая реплика, произносимая Коммодом в фильме, о смерти: «Думаешь, он действительно умирает?» — с надеждой спрашивает брат сестру. Первый эмоционально-образный вариант первой темы первого интонационного комплекса Смерти — это *образ смерти как иррационального явления*. В фильме он звучит 17 раз, включая внутрикадровую музыку.

Первый интонационный комплекс Смерти — первая тема — второй эмоционально-образный вариант ($1a_2$), который является производной от музыкального образа смерти как иррационального явления ($1a_1$). Первый раз эта музыка звучит в сцене отцеубийства, и она также связана с Коммодом, который, по словам персонажа Гракха, несет смерть самому Риму, его идеям. Стилизованный под эпоху Романтизма тематизм, исполняемый симфоническим оркестром, в звуковой форме раскрывает внутренний мир этого персонажа, полный страха, ненависти, амбиций и комплексов. И, как у романтического героя, у Коммода конфликт с обществом: он не принимает ценности своего отца и тех, кто разделяет эти ценности, — Максимуса, Луциллы, Гракха и Сената. Здесь прослеживаются тритоновые ходы из другого интонационного комплекса — темы войны, битвы, Рима (2б). Помимо сцены убийства Марка Аврелия этот вариант звучит в эпизодах, когда Коммод говорит о социальных переменах в Риме, во время встреч Коммода и Максимуса на арене Колизея. А в финале, в сцене перед последним боем этих двух персонажей, представляющих противоположные стороны масштабного и монументального конфликта фильма, он обретает трагическое звучание реквиема. И этой музыкой, звучащей на финальных титрах, завершается картина. Второй эмоционально-образный вариант первой темы первого интонационного комплекса Смерти — это *образ смерти как социальной угрозы*. Он звучит в фильме 10 раз.

Итак, ***первая тема*** интонационного комплекса Смерти — ***тема Коммода*** (1а), и она имеет два эмоционально-образных варианта.

Первый интонационный комплекс Смерти — вторая тема (1б). Первый раз она звучит на титрах сразу же после музыкального проведения образа смерти как иррационального явления. И с ее звучанием в изображении на фоне дыма от сожженного дома главного героя появляется название фильма. На аккомпанемент гитары (инструмента родом из Испании, а по сюжету дом Максимуса находится в Испании) накладывается фольклорного типа мелодия из региона Средиземного моря (Иберийский полуостров), вокальная по происхождению с интонациями плача. Ориентальный характер мелодики вызывает ассоциации с воздействием восточной музыки. Сначала, когда в изображении идут титры, мелодию исполняет дудук. Затем с первыми показами дома Максимуса его звучание сменяется женским голосом. Первые кадры фильма — поле, освещенное солнцем, крупный план руки, ласкающей колосья пшеницы. Это построение звучит в эпизодах, связанных с воспоминаниями главного героя о своем доме, о семье. В экспозиции фильма жену и сына Максимуса убивают, и его главным желанием становится воссоединение с ними в загробном мире, то есть умереть. И финал фильма — то же поле, те же колосья, только освещены они не ярким испанским солнцем… Максимус идет по полю навстречу своей семье. ***Вторая тема*** интонационного комплекса Смерти — ***тема дома Максимуса*** (1б)*. Она проводится в фильме 17 раз. Музыкальный образ дома Максимуса имеет общие черты, заложенные в движении мелодики, с музыкальной характеристикой самого Максимуса ($2а_1$) (см. ниже).

Второй интонационный комплекс связан с **образом Гладиатора** и также распадается на две темы.

Второй интонационный комплекс Гладиатора — первая тема — первый эмоционально-образный вариант ($2а_1$). Впервые он звучит в эпизоде перед битвой с германцами, когда Максимус проходит сквозь ряды легионеров, приветствующих его. Этот образный вариант следует сразу же после музыкальной характеристики дома главного героя (1б). И начало звучания это-

---

* Автором этой музыки является Лиза Джеррард.

го проведения (аккорды, исполняемые на гитаре, которые затем переходят в мелодию у валторны) совпадает с изображением крупного плана Максимуса. Это *героическая* по характеру музыка, которая раскрывает образ умного, ответственного и справедливого человека с сильной волей и прямолинейным характером. Его ценности носят универсальный характер. Максимус — доблестный воин, защищающий эти ценности. В этом варианте чувствуются интонации марша, целеустремленность в восходящей по движению мелодии, основанной на диатоническом звукоряде. «Диатоническое построение мелодии возникает в связи с такими компонентами содержания в музыкальном произведении, как просветленность, внутренняя цельность и уравновешенность, <…> благородство, духовность и т. п.»[9]. После потери семьи героический вариант обретает звучание траурного шествия. Но по мере того как персонаж определяет для себя новую цель в жизни, это звучание становится все более полновесным. И после победы на арене Колизея в гладиаторской баталии «битва при Карфагене», когда Максимус, ставший волею судьбы гладиатором по прозвищу «Испанец», обретает свое великое имя, героический вариант звучит в полную мощь. Первый эмоционально-образный вариант первой темы второго интонационного комплекса Гладиатора связан с *образом самого Максимуса*. Он звучит в фильме 7 раз.

Второй интонационный комплекс Гладиатора — первая тема — второй эмоционально-образный вариант ($2а_2$), который является производной от музыкальной характеристики самого Максимуса ($2а_1$). Первый раз этот вариант звучит в эпизоде битвы с германцами, в момент, когда Максимус берет в руки горсть земли и растирает ее на ладонях (этот визуальный лейтмотив проходит через весь фильм) и затем произносит свой девиз «Сила и честь». Земля, дарящая урожай, культ предков, столь значимый для главного героя, а также близкие и преданные люди дают ему и физическую и духовную силу. Второй эмоционально-образный вариант первой темы второго интонационного комплекса Гладиатора связан с образом *«истоков силы» Максимуса*, укорененной в родной земле, культе предков, близких людях. Он звучит в фильме 10 раз. Показателен для организации музыкальной драматургии следующий момент: три раза на протяжении фильма вариант «истоков силы» ($2а_2$) включается в тему битвы (2б). Этот принцип проводится в эпизоде битвы в Германии, в эпизоде зре-

лища «битва при Карфагене» на арене Колизея, в эпизоде расправы имперской гвардии с гладиаторами Проксимо. Вариант «истоков силы» в этих случаях звучит на показе Максимуса, когда он берет землю в руки (о чем уже было сказано выше); в «битве при Карфагене» он сочетается со словами Максимуса, адресованными гладиаторам Проксимо: «Если будем держаться вместе, мы выживем»; и в сцене, когда Проксимо отдает Максимусу ключи от казармы, чтобы он мог спасти и свою жизнь, и Рим. Также этот вариант звучит в двух эпизодах молитвы Максимуса за семью; при показе сожженного поместья героя; в сцене последней встречи Максимуса и Луциллы, когда та, доказав свою преданность, становится для него близким человеком; и в финале, когда к телу Максимуса подходят верные ему люди, чтобы с честью унести на руках. В финальных титрах вариант «истоков силы» Максимуса ($2a_2$) и тема «дома Максимуса» (1б) организованы как припев и куплет песни, имеющей современное звучание.

Второй интонационный комплекс Гладиатора — первая тема — третий эмоционально-образный вариант ($2a_3$), который является производной от музыкальной характеристики самого Максимуса ($2a_1$). Он имеет величественный *эпический* характер: с одной стороны, легко узнаваемые интонации героического варианта ($2a_1$), с другой — медленный темп варианта «истоков силы» ($2a_2$). Первый раз звучит в финале битвы с германцами и сочетается со словами Максимуса «Да здравствует Рим!». На экране — погибшие воины, лежащие на земле. Победа ценою жизни. По ходу фильма этот эмоционально-образный вариант звучит после битв, из которых Максимум выходит победителем. Третий эмоционально-образный вариант первой темы второго интонационного комплекса Гладиатора связан с образом *победы*. Он звучит в фильме 3 раза.

Второй интонационный комплекс Гладиатора — первая тема — четвертый эмоционально-образный вариант ($2a_4$), который является производной от музыкальной характеристики самого Максимуса ($2a_1$). Он имеет *лирический* характер и впервые начинает звучать в эпизоде разговора Луциллы и Марка Аврелия и затем объединяет этот монтажный план со следующим, где Максимус занимается повседневными бытовыми делами. Этот вариант также звучит в эпизодах встреч Максимуса с Луциллой и в эпизоде, где в основной линии повествования (не в воспомина-

ниях) показаны жена и сын главного героя перед тем, как с ними расправились преторианцы. Четвертый эмоционально-образный вариант первой темы второго интонационного комплекса Гладиатора связан с образом *любви*. Звучит в фильме 4 раза.

В результате, ***первая тема*** второго интонационного комплекса Гладиатора связана с ***образом Максимуса*** (2а). Она имеет четыре эмоционально-образных варианта, обусловленных драматургией фильма.

Второй интонационный комплекс Гладиатора — вторая тема (2б). Впервые это построение начинает звучать в сцене битвы с германцами, с момента, когда к римлянам вернулся их парламентер. Гитарные переборы, с которых начинается эта тема, усиливают напряжение эпизода и подсказывают, что она связана с Максимусом, и не является отдельным построением. Затем в музыке активизируется ритм, который начинает иллюстрировать внутрикадровое движение битвы и скачки. Нужно отметить, что неотделимым свойством изображения в сочетании с этой темой является экшн. И именно благодаря музыке здесь преодолевается неизбежная дискретность изображения, которая возникает из-за активнейшего монтажа, едва ли не клипового. Но в двух эпизодах — приезд Коммода и Луциллы в Сенат и приезд гладиаторов Проксимо в Рим — звучание приобретает величественный эпический характер. В этой теме используется прием симфонического дробления: в музыкальном проведении сталкиваются мотивы, характеризующие доблесть и угрозу, так же, как в изображении сталкиваются стройные ряды легионеров с дикой неорганизованной ордой варваров. ***Вторая тема*** второго интонационного комплекса Гладиатора — это ***образ войны, битвы, Рима*** (2б). Она звучит в фильме 19 раз. Второй эмоционально-образный вариант первой темы первого интонационного комплекса Смерти, закрепленный за образом смерти как социальной угрозы ($1a_2$), имеет общие интонации с темой войны, битвы, Рима (2б). И это дает возможность совмещать интонации двух тем в эпизодах встреч Максимуса и Коммода на арене Колизея, а также соединять тему войны, битвы, Рима с изображением Коммода.

Вторая тема, связанная с главным героем фильма, названа "темой Гладиатора" по следующим причинам. В музыкальной драматургии фильма, в центр которого поставлен образ личности, каковой является Максимус, название одной из тем повторя-

ет название фильма. Гладиатор, его образ, персонифицированный в судьбе вымышленного римского полководца, является смысловым и организующим началом киноповествования*. Но названия тем не только должны отражать основной конфликт фильма. По законам драмы и театральной, и музыкальной, и, в конечном итоге, самой жизни, понимаемой как драма, — оба музыкальных образа, вступающие в конфликт, должны иметь нечто общее. Гладиатор и смерть неразрывно связаны. В центральной сцене первой встречи Максимуса и Коммода на арене Колизея Коммод требует от гладиатора по прозвищу «Испанец» назвать своё имя, и Максимус ему отвечает: «Меня зовут Гладиатор…» А в сцене разговора Максимуса и Проксимо звучащий образный вариант темы самого Максимуса ($2a_1$) объединяет этих двух персонажей, являясь музыкальной характеристикой и того, и другого: одного — гладиатора в настоящем, другого — гладиатора в прошлом.

Особый вопрос при «классическом» музыкальном решении фильма представляет связь эмоционально-образных вариантов темы с драматургической ситуацией. Если в экспозиции фильма, заканчивающейся эпизодом, где Максимус лежит у могил жены и сына, и его забирают работорговцы, все элементы музыкальной драматургии прямо соответствуют и изображению, и диалогам, то далее выбор музыкального варианта зачастую начинает отталкиваться от психологического состояния главного героя (от чего, кстати, зависит и изменение звучания музыкальной характеристики самого Максимуса ($2a_1$)). Например, в эпизоде передвижения каравана, в котором тяжело переживающий утрату раненый Максимус находится при смерти, переплетаются музыкальные

---

* Гладиаторы считались жертвой, приносимой в честь умерших родственников. Гладиаторские же бои назывались «долг» или «повинность». Древние считали, что этим зрелищем они отдают долг усопшим. См. об этом: Горончаровский В. Гладиаторы в бою. На арене и полях сражений. М., 2008.

Очевидно, Ридли Скотт наделял понятие «гладиатор» этим смыслом, на это указывает следующий факт: на первый бой в качестве гладиатора Максимус и остальные гладиаторы из школы Проксимо идут через площадь вместе с белыми быками. И на них стекает красная краска с развешанных нитей. Кстати, жертвенные животные у древних римлян были белого цвета. И если с точки зрения исторической достоверности Максимус по нескольким причинам не мог стать гладиатором, то с точки зрения режиссерского замысла — он должен был им стать. Чтобы отдать «долг» жене и сыну, погибшим, по сути, из-за него.

образы, связанные со "смертью как иррациональным явлением" и "домом Максимуса". Причем, при показе Максимуса звучат интонации «дома», подсказывая, чем заняты мысли героя. По такому же принципу работает этот интонационный комплекс в эпизодах первого и второго боя Максимуса на арене в качестве гладиатора, хотя в этих случаях выбор музыкального образа «дома» подкреплен акцентированным в этой драматургической ситуации прозвищем главного героя — «Испанец». Также он звучит в эпизоде разговора Максимуса с Луцием, когда мальчик, будучи ровесником сына главного героя (о чем упоминается в экспозиции фильма), напоминает ему своего погибшего ребенка.

В сцене разговора сенатора Фалько с Коммодом (когда речь идет о морском змее и Коммод отдает приказ «Следить за всеми сенаторами…») логично звучащий в подобных эпизодах вариант смерти как социальной угрозы продолжает звучать далее, объединяя несколько монтажных планов, в которых показаны участники заговора: Максимус, Цицеро, Луцилла, Гракх. В этом случае музыка соответствует драматургической ситуации, а не изображению. Именно музыка здесь дает понять зрителю, что все действия положительных персонажей фильма находятся под контролем злополучного Коммода и обречены на неудачу.

Внутрикадровая музыка занимает достаточно большой объем времени, но при первом просмотре это трудно осознать. В большинстве случаев внутрикадровая музыка используется нетрадиционно, так как не показан источник звука, а ее звучание, вводимое в звуковую партитуру, сливается либо с шумами, либо с закадровой музыкой. В случае когда внутрикадровая музыка соединяется с закадровой, она работает драматургически, так как имеет общие интонации с темой «смерти как иррационального явления» ($1a_1$). В случае когда внутрикадровая музыка сливается с шумами, она характеризует место действия.

Внутрикадровая музыка с точки зрения исторической достоверности того, что звучит в кадре, — вымысел. Инструменты показаны в четырех эпизодах фильма: это трубы и барабаны. Трубы в Колизее трубят тему смерти, и внутрикадровая музыка в этом случае выполняет драматургическую функцию. Новейшие тенденции в звуковом решении фильма — слияние внутрикадровой музыки с шумами. Источник звука на экране, и тогда определение внутрикадровости звучания происходит за

счет акустического баланса в саундтреке. Только вслушивание в звучание позволяет задаться вопросом: стремились ли режиссер с композитором воссоздать звуковую ауру Рима II в. н. э.? Что они могли в этом направлении сделать? И могли ли они что-либо сделать вообще?

О музыке Древнего Рима известно немного, в основном об общественных функциях музыки и об инструментарии того времени[10]. Собственно, музыкальный материал до наших дней не дошел, и Ханс Циммер грамотно поступил, расширив музыкальную драматургию на область внутрикадровой музыки. Также грамотно осуществлен баланс в эпизодах с внутрикадровой музыкой, не имеющей драматургической нагрузки: она растворяется в шумах так, что расслышать ее затруднительно.

Итак, музыкальная драматургия в фильме Ридли Скотта «Гладиатор», ее структура и образный состав воплощены в 80 музыкальных фрагментах*.

ИК	а —	тема Коммода	27
Смерти 1		вариант 1) смерть как иррациональное явление	
		вариант 2) смерть как социальная угроза	
	б —	тема дома Максимуса	17
ИК Гладиатора 2	а —	тема Максимуса	24
		вариант 1) сам Максимус	
		вариант 2) "истоки силы" Максимуса	
		вариант 3) победа	
		вариант 4) любовь	
	б —	тема войны, битвы, Рима	19

Нельзя не обратить внимания, насколько гармонично и сбалансировано музыкальное решение фильма. Тема Коммода (1а), воплощающая различные лики смерти, по количеству проведений уравновешена с темой Максимуса (2а): 27 и 24 проведения. Разница лишь в том, что Максимус представлен как человек, имеющий свои достоинства и чувства, в то время как Коммод

* В фильме 40 музыкальных фрагментов звучащих от паузы к паузе, в которых может объединяться несколько элементов музыкальной драматургии, и 80 фрагментов музыкального решения, рассматриваемых как элементы музыкальной драматургии и внутрикадровой музыки.

** Интонационный комплекс.

оказался носителем сил небытия. Точно так же — 17 и 19 проведений — сбалансированы музыкальный образ дома Максимуса (1б) из первого интонационного комплекса Смерти и образ идеи величия Рима (2б), неразрывно связанного с войнами и героикой, из второго интонационного комплекса Гладиатора. Неслучайно композиторское мастерство Циммера и его чуткое следование за режиссерской концепцией и драматургией фильма позволило во второй теме интонационного комплекса Гладиатора — войны, битвы, Рима (2б) — ввести интонации темы Смерти ($1а_2$). И действительно, в Римской империи, построенной на насилии и власти, содержатся предпосылки для злоупотреблений, которые были гибельны для всех ее граждан, не говоря о рабах. Потому что смерть не щадит ни тех, ни других. Только сильная личность способна противостоять «монументальному» величию римской идеи. Вымышленный персонаж Максимус, значение имени которого «величайший», по замыслу Ридли Скотта, обладает способностью это совершить, даже если подобный подвиг завершится смертью. И если в историческом боевике в стиле экшн режиссер столь сложные размышления о нравственно-политическом уроке скрыл в подтексте этой выдуманной зрелищной "истории", то композитор воплотил ее идею в тщательно проработанной музыкальной драматургии фильма.

Такая внутренняя организация музыкального решения фильма, имеющая и интонационное, и образное, и структурное соответствие с изображением (монтаж, предметное содержание кадра) и драматургией (смысловая и психологическая сторона повествования), и сохраняющая при этом единство музыкальной ткани, закономерно наводит на аналогии с симфонизмом как художественным методом диалектического отражения жизни в музыкальном искусстве. В этом случае динамизм и органичность музыкального развития произведения основываются на постулате «единство и борьба противоположностей» и воплощаются через интонационные контрасты и связи.

Как указывалось выше, есть определенные стандарты работы режиссера с композитором. Несмотря на все положительные стороны такого содружества, его возможности не беспредельны. Всегда оговаривается конфликт, количество тем и образ каждой темы. Это самое сложное при создании музыки к фильму. Дальше возможны различные принципы соотнесения изображения

с музыкой и приоритет изображения по отношению к музыке, которую еще предстоит написать. Нельзя не заметить, что Циммер практически не создает музыку под внутрикадровое движение или конкретную психологическую ситуацию, что чаще всего встречается в киномузыке. В суперзрелищных военных или гладиаторских сценах музыка работает «поверх» монтажа, объединяя дискретные монтажные планы в большие динамичные эпизоды, которые зритель смотрит на одном дыхании. Как здесь не вспомнить о том, что композитор Ханс Циммер «родом» из рок-музыки. Рок-музыканты гораздо в большей степени, нежели композиторы академической традиции, чувствуют темпоритм и энергетику музицирования как процесса. Если для представителей симфонической музыки развитие музыкальной ткани неразрывно связано с ее структурной организацией, то рокеры чувствуют *развитие как действие*. Как уже говорилось, Циммер применяет мотивное дробление, присущее разработке в симфонической музыке, но оно дает совсем иной результат: в фильме вместо конфликта идей проступает конфликт людей.

В результате действенное, едва ли не зримое музыкальное решение накладывается на зрелищное киноизображение и конфликтную драматургию. Режиссер Ридли Скотт и композитор Ханс Циммер опять доказали продуктивность своего содружества, получив «Оскар» в номинации «лучший фильм года» и «Золотой глобус» — за музыку. Зритель же может наслаждаться великолепным экранным зрелищем и сопереживать универсальным ценностям, носителем которых выступает полководец Максимус.

Проведенный анализ музыкального решения в фильме «Гладиатор» показывает, насколько художественно убедительной и по большому счету творчески самостоятельной может быть работа композитора в фильме. Даже творческое содружество Скотта и Циммера не может скрыть того факта, что кинокомпозитор, чутко следуя за изображением, усилил такие стороны драматического действия, которые в рамках жанра исторического боевика могут показаться упрощенными и схематичными. Так, Циммер более детально разработал музыкальный конфликт и придал ему метафизическую глубину; так, образ Максимуса именно в музыке обрел многогранность и психологическое богатство. Ну и наконец, что мне кажется главным: продолжительные по времени

развернутые музыкальные фрески позволяют скрыть один из факторов зрелищности в этом фильме — чрезвычайно активный монтаж, и придают киноповествованию масштабность и подлинно эпическое дыхание. Все это Хансу Циммеру удалось потому, что он в построении музыкальной драматургии в киномузыке (музыке прикладной) опирался на высшие достижения музыки академической.

Примечания

[1] См. об этом: *Тимахович Ю., Козленко А.* 350 великих. Минск, 2005.

[2] Лютый М. Гладиатор — поделка голливудских ремесленников [электронный документ] http://www.xlegio.ru/pubs/lutyi/gladiator.htm (Дата обращения: 06. 11. 20009).

[3] *Фёдорова Е.* Императорский Рим в лицах. М., 1998.

[4] Запечатленное время Андрея Тарковского // Искусство кино 1989. № 2. С. 109.

[5] См: http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D0%B8%D0%BC%D0%BC%D0%B5%D1%80,_%D0%A5%D0%B0%D0%BD%D1%81 (Дата обращения: 06. 11. 2009).

[6] *Прокофьев С.* Материалы, документы, воспоминания. М., 1961, С. 527.

[7] *Березовчук Л.* Музыка и мы. СПб., 1995. С. 120–121.

[8] *Андреева В., Куклев В., Ровнер А.* Символы. Знаки. Эмблемы. М., 2001, С. 200–203.

[9] *Березовчук Л.* Указ. соч. С. 123.

[10] См. об этом: *Sachs C.* Historia instrumentow muzycznych. Warszawa, 1975. С. 152–156.

П. А. Багров

ФИЛЬМЫ «МАЛОЙ ФОРМЫ» И МОДЕЛЬ ТОТАЛИТАРНОГО КИНО

«Игровой короткометражный фильм представляет собой весомую часть современного кинопроцесса. О необходимости изучения особенностей короткометражного фильма, его композиции говорил в свое время С. Эйзенштейн в лекциях на режиссерском факультете ВГИКа <...>. Короткометражный фильм издавна служил для киноискусства перспективной экспериментальной площадкой, а в более широком плане — школой киноязыка»[1].

Так начинается первая историко-теоретическая работа, посвященная советскому игровому короткометражному фильму. Она же и последняя на сегодняшний день. Небольшая книжечка (два листа, не считая иллюстраций), выпущенная четверть века тому назад, — строго говоря, не книга, а слегка расширенный конспект лекции, прочитанной С. Гуревич слушателям курса истории кино в ЛГИТМиКе. Книжечка полезная и умная, но в силу своего объема не претендующая на исчерпывающее теоретическое или, тем более, историческое исследование. Других значительных работ о «коротком метре» в Советском Союзе не было, если не считать несколько брошюрок, выпущенных во ВГИКе и представляющих собой либо анализ конкретного фильма (итальянской картины Н. Лоя «Сделано в Италии»[2]), либо размышлений ведущих кинематографистов о собственном опыте[3].

Собственно, и утверждение о «весомой части современного кинопроцесса» весьма спорно. Это, скорее, справедливо для 1960-х, отчасти 1970-х гг., когда появились знаменитые грузинские короткометражные притчи, комедийные альманахи с новеллами Л. Гайдая и других, менее известных режиссеров, киножурнал «Фитиль», отдельные ВГИКовские дипломные работы, наделавшие шуму в киносообществе. Во все остальные периоды истории отечественного кино короткометражный фильм оставался явлением маргинальным. В кинематографе «сталинского»

периода такого явления, судя по учебникам, и вовсе не было — за исключением Боевых киносборников (БКС), составлявших основную часть экранной продукции 1941–1942 гг. В исторической части своей работы С. Гуревич и переходит от агиток первых послереволюционных лет к БКС, а затем — непосредственно к фильмам периода «оттепели».

Справедливо ли это? Ни в коей мере. Из 683 звуковых художественных фильмов, выпущенных между 1930 и 1953 г., 134 представляют собой 1-, 2-, в крайнем случае, 5-частевки, метраж которых не превышает 1100 метров, то есть относятся к категории короткометражных или среднеметражных (этот термин возник сравнительно недавно). Это уже составляет около 20% от общего числа картин. Если же добавить сюда игровые рекламные ролики и фильмы-песни, получим, что «короткий метр» составляет более четверти всей экранной продукции рассматриваемого периода — а значит, представляет собой значительное явление, которое должно занять не последнее место в истории советского киноискусства. Ну, если не киноискусства, то кинозрелища. О разнице между последними — см. ниже.

Какую функцию выполняли короткометражки в западном кино? В первую очередь, они служили плацдармом для всякого рода экспериментов. Новшество — техническое или, тем более, эстетическое — проще и, главное, экономичнее проверить на сравнительно небольшом материале. На большой, обычно, и средства раздобыть гораздо сложнее. Поэтому в 1920-е гг. экспериментальное кино было почти без исключения короткометражным — фильмы Г. Рихтера, В. Руттмана, М. Рея, С. Дали и Л. Бунюэля, Р. Клера, Ф. Леже, С. Воркапича и т. д. Создавались они на средства меценатов или на небольших полукустарных киностудиях — крупные предпочитали вкладывать деньги в проверенный, «безопасный» материал.

Казалось бы, подобную картину мы должны наблюдать и в отечественном немом кино: в 1920-е гг. в Советском Союзе проводилось не меньше киноэкспериментов, чем на Западе. На первых порах, так оно и было: короткометражками дебютируют Г. Козинцев и Л. Трауберг («Похождения Октябрины»), Ф. Эрмлер («Скарлатина»), А. Роом («Гонка за самогонкой»), С. Юткевич («Даёшь радио!»), В. Пудовкин («Шахматная го-

рячка»), А. Довженко («Ягодка любви»). С натяжкой можно добавить сюда пятиминутный «Дневник Глумова», снятый С. Эйзенштейном как вставной аттракцион для спектакля «Мудрец». Стоит отметить, что все эти фильмы поставлены в 1924–1925 гг. — в период восстановления (скорее даже становления) отечественной кинематографии, совпавший с НЭПом, т. е. почти капиталистической экономикой. Затем ситуация изменилась. Все дебюты второй половины 1920-х гг., включая самые смелые и авангардные (такие как «Девушка с далёкой реки» Е. Червякова, «Ливень» И. Кавалеридзе, «Спящая красавица» бр. Васильевых), были полнометражными картинами, поставленными на крупных кинофабриках и предназначенными для широкого проката (исключение составляют лишь самодеятельные фильмы, созданные в экспериментальных мастерских, прикрепленных к различным некинематографическим ведомствам). «Кассовый» провал большинства этих дебютов никого не смущал: следующие дебютанты также получали полнометражные постановки. В этом проявлялась уникальная особенность советского кинопроизводства — общеизвестная, но почему-то мало кем отмеченная: как бы жестко ни ставились требования всеобщего подчинения единой эстетической системе (к середине 1930-х окончательно сформировавшейся и получившей название социалистического реализма), режиссерам предоставлялись исключительные финансово-производственные возможности. Идеологические тиски сочетались с уникальной экономической свободой.

Приход звука — важнейший технический и эстетический переворот — породил на Западе новый всплеск короткого метра: в порядке эксперимента студии выпускали звуковые экспериментальные одночастевки. Но и этого советская кинематография практически избежала. Несколько короткометражек, представляющих собой заснятые на пленку концертные номера (романс М. Глинки в исполнении И. Козловского, басня А. Толстого в исполнении В. Качалова, речь А. Луначарского и др.), были объединены с документальными очерками в «Звуковые сборные кинопрограммы». В 1929–1931 гг. таких сборных программ — предков популярных в 40–50-е фильмов-концертов — было выпущено три штуки; в 1930 также вышел концерт «Олимпиада искусств»; в 1931 — документальный киноочерк «Музолимпиада», который, опять же, представлял собой киноконцерт и, вероятно,

поэтому попал во все каталоги игровых фильмов. «Киноэтюд» (так обозначен жанр этого фильма в аннотированном каталоге «Советские художественные фильмы») «Турксиб» (1931) И. Трауберга на поверку оказывался очередным концертным номером (стихотворение С. Кирсанова исполнял чтец А. Шварц). То же самое относится и к другому «киноэтюду» 1931 г. — «Поэма имени Освобождения» Ю. Тарича (на этот раз Л. Давидович и Ю. Колганов читали поэму белорусского поэта А. Александровича).

Отсекая таким образом концертные номера и различные их комбинации, получаем совсем небольшой список «полноценных» короткометражных фильмов периода «раннего звука»: «Кем быть?» (1931) В. Жемчужного, два фильма М. Цехановского «Пасифик 231» и «Гопак» (оба 1931), «Беглец» (1932) В. Петрова и картина Е. Червякова «Песня» (1932). Причем, следует заметить, что Червяков снимал полнометражный экспериментальный фильм, но запутался в сложном материале, поссорился с руководством кинофабрики и оставил работу незавершенной — смонтированные фрагменты были объединены в очередной концерт. Таким образом у нас остается всего четыре фильма.

Картина Жемчужного утрачена, свидетельств о ней не сохранилось. Работы Цехановского были едва ли не единственными авангардными экспериментами в раннем отечественном звуковом кино. Режиссер В. Фёдоров определил жанр этих фильмов как «поставленная музыка[4]. В «Пасифике...» одноименная симфоническая поэма А. Онеггера сопровождалась кадрами мчащегося паровоза и синхронными кадрами оркестра. Музыкальные инструменты и детали паровоза «рифмовались» по чисто визуальному признаку — в каком-то смысле картина могла служить хорошей иллюстрацией теории «фотогении» Л. Деллюка. К сожалению, данными об утраченном «Гопаке» историки не располагают; считается, что это была «экспериментальная звуковая программа, состоявшая из отдельных танцевальных номеров»[5], но учитывая малый метраж (295 м.), можно предположить, что эти номера не следовали друг за другом, как в обычном концерте, а чередовались фрагментами — подобно кадрам паровоза и оркестра в «Пасифике».

Последний из этих фильмов (и также утраченный) — «Беглец» — представляет значительный интерес. На этой картине

следует остановиться подробнее — тем более, что исследователям она практически не известна. Киновед Н. Ефимов, видевший фильм еще до войны, писал в неопубликованной монографии о В. Петрове: «картина-эксперимент, она была небольшой по метражу и представляла собой любопытный образчик киноновеллы (в то время киноновеллы не ставились <...>)»[6].

Сюжет фильма прост: немецкий коммунист Ганс Шульц бежит из тюрьмы Моабит. Не зная о его побеге, пролетариат организует массовую забастовку в знак протеста против ареста товарища. Чтобы не сорвать забастовку и выступить на суде с политической речью, герой возвращается в тюрьму. Картина снималась в переходной эстетике: в ней присутствовали и музыка, и шумы, но почти не было человеческой речи. «Формально "Беглец" считался нашей первой звуковой картиной, — вспоминал оператор В. Горданов, — мы же сами считали его своей последней немой картиной. Несколько синхронных крупных планов в счет не шли. По существу же это было одновременно и своего рода подведение итогов, и "разведка боем", то есть попытка выяснить, насколько изобразительные и монтажные средства немого кино состоятельны при работе над звуковой картиной»[7]. Поэтому и техника актерской игры также ничем не отличалась от техники немого кино. Относилось это, прежде всего, к исполнителю главной роли Г. Мичурину — хотя бы потому, что на экране почти все время действовал только он: другие персонажи служили лишь фоном, и «основным партнером» Шульца оказывался город «с его толпой, из которой все время <выделялись> нужные <...> персонажи»[8]. Ефимов справедливо называет картину монодрамой. Я позволю себе привести чрезвычайно развернутую цитату из монографии Ефимова — в данном случае она интересна нам не как киноведческое исследование, а как свидетельство современника:

> «Сначала лицо Мичурина, обращенное к аппарату, выражало только одну эмоцию — эмоцию страха. Герой продирался сквозь толпу и боялся, что его узнают. Тем более, что радиорупоры на улицах сообщали о том, что он, опасный политический преступник, бежал из Моабиата.
>
> Затем наступала новая фаза преследования героя. По радио сообщалось, что у беглеца имеется особая примета — шрам на щеке. Услышав голос диктора, беглец хватался за щеку, делая вид, что

у него болят зубы и продолжал свои хождения по улице. Снова на неподвижном лице Геннадия Мичурина застывала одна и та же эмоция. И снова глаза его напряженно смотрели в объектив киноаппарата.

В конце киноновеллы мы видели как героя ведут через тюремные коридоры. За стеной тюрьмы громко звучат пролетарские революционные песни. Герой снова долго идет в сопровождении охраняющих его полицейских. Но теперь лицо его выражает чувство уверенности. Страх прошел. Он идет спокойно и гордо.

<...> Все это было превосходно поставлено и снято. По улицам, эффектно освещенным яркими фонарями и отблесками реклам, медленно двигалась толпа. Толпа была показана с точки зрения беглеца, боящегося, что его откроют. Люди шли, оборачивались и подозрительно всматривались в героя. Сколько при этом мы видели зловещих, угрожающих физиономий! Зрители понимали, что всего этого нет, что обостренная эмоция страхов героя превращает простых фланирующих прохожих в каких-то проницательных шпиков и переодетых полицейских. Это была лишь игра воображения»[9].

Если верить обоим мемуаристам, перед нами действительно монодрама. Что само по себе абсолютно не характерно для советского кино, да и вообще для кинематографа 1930-х. Можно сказать, психологический этюд: человек, всецело поглощённый одним чувством (вначале страхом, затем — убежденностью). Город и его обитателей мы видим глазами героя. Это, пожалуй, первый в отечественном кино пример субъективного кино, то есть демонстрации на экране внутреннего мира человека. Причем достигалось это не столько повествовательными, сколько изобразительными методами.

Эпоха «субъективного кино» настанет лишь четверть века спустя — когда на рубеже 1950–1960-х выйдут «Земляничная поляна» И. Бергмана, «8½» Ф. Феллини и т. д. До того существовали только отдельные эксперименты: таковы некоторые работы французского Авангарда, таков «Вампир» К. Т. Дрейера, таков и «Беглец». Этюд, который проще сделать небольшим. Да и неизвестно еще, «выдержит» ли полный метр этот субъективизм.

«Беглец» нам еще пригодится. А пока сделаем паузу и вернемся к историческому обзору.

Мы перечислили все игровые короткометражные фильмы 1929–1932 гг. В следующем, 1933 г. не было выпущено ни одной

игровой короткометражки. Равно как и в 1934-м. Несмотря на крайне низкий технический уровень звуковой аппаратуры, дальнейшие эксперименты со звуком проводились исключительно на «полном метре». Короткометражки робко возвращаются на экран лишь в 1935–1936 гг., когда основные законы звукового кино уже были сформулированы. Эстетика определилась, эпоха экспериментов закончилась. Речь идет не только о звуковом решении. Как раз в 1935–1936 гг. разворачивается идеологическая кампания по борьбе с формализмом в искусстве. Отныне этим словом — «формализм» — и будут величаться эксперименты. Социалистический реализм экспериментов не предусматривал.

Что же, в таком случае, составляет эти 25% от общей кинопродукции?

Во-первых, все те же эстрадные номера, выпущенные на экран сами по себе или же объединенные в **концерты**.

Во-вторых, **фильмы-песни**.

В-третьих, игровые **рекламные ролики**.

В-четвертых, **фильмы «для самых маленьких»**. Считалось (и, возможно, справедливо считалось), что маленьким зрителям тяжело будет воспринимать полнометражный фильм, и картины, сделанные специально для них, редко превышали 3–4 части.

Ну, и, в-пятых, **киноновелла** — приобретающая в рассматриваемый период чрезвычайно любопытные черты.

Разберемся по порядку*.

Фильмы-концерты

Как было отмечено выше, первые киноконцерты появились еще на рубеже 1920–1930-х гг. Собственно, с них и начиналось звуковое кино в Советском Союзе. А. Дерябин определяет их как «обыкновенные демонстрационные ролики, <...> на какое-то время получи<вшие> статус самоценных произведений»[10]. Едва эксперименты со звуком закончились, концерты исчезли с экра-

* Справедливости ради, необходимо упомянуть также мультипликационный фильм и документальный очерк. Основные выводы, к которым приводит это исследование, справедливы и для них. Но детальное рассмотрение этих видов киноискусства потребует привлечения значительного материала, что, в данном случае, лишь отяжелит текст. Поэтому я ограничусь тем, что принято называть «игровыми художественными фильмами».

на. Действительно, кому нужны «демонстрационные ролики» при наличии полноценного звукового кино? Однако после почти десятилетней паузы жанр возродился, получив официальное название «фильма-концерта». Согласно официальной версии с призывом о создании киноконцертов обратился к советским кинематографистам сам А. Стаханов[11]. За двадцать лет — с конца 1930-х по конец 1950-х гг. — было выпущено около полусотни таких картин. На первый взгляд, выполняли они сугубо просветительскую функцию. Как писал единственный исследователь этого жанра М. Черненко, «еще не было телевидения, еще не вся страна <...> была грамотна, <...> еще не вся страна была накрыта таким могущественным и унифицирующим идеологию и культуры средством, как радио... А тут вживе на экране — Иван Москвин, Вахтанг Чабукиани... Это <...> принципиально отличало советский фильм-концерт от американского, авторы которого, надо думать, вообще не могли предполагать, что подобное просветительство кому-либо может пригодиться»[12]. Черненко не случайно вспоминает про телевидение: за последние шестьдесят лет концерты неизменно занимают одну из ключевых позиций в телесетке. Однако никому не приходит в голову считать эти концерты телефильмами (при том, что жанр телефильма существует вот уже более полувека). Почему же, в таком случае, фильмы-концерты неизменно проходили по ведомству игрового кино?

Чуть ли не единственный по-настоящему «игровой» киноконцерт — «Концерт на экране» — был поставлен в 1940 г. С. Тимошенко, режиссером с богатым эстрадным прошлым, знаменитым конферансье 1920-х гг., актером и режиссером петроградских кабаре и театров миниатюр. Эстрадный опыт он применил и здесь. Можно сказать, что в этой картине сразу два конферансье: актер Н. Черкасов и... монтаж. Черкасов объявлял номера, перебрасывался — как и полагалось на эстраде — репликами с артистами (даже с самим собой, когда Черкасов-артист, находившийся «по ту сторону» зеркала, пел песенки Черкасову-конферансье), долго уламывал композитора И. Дунаевского пропеть куплет новой песни (и тот, наконец, соглашался, разводя руками: «Только ведь, Николай Константинович, голоса-то никакого!»). Монтаж также сцеплял номера, а не просто приклеивал один к другому. Вот заканчивается цирковой номер Б. Эдера и его дрессирован-

ных львов. Камера отъезжает, панорамирует по ложам. В крайней из них сидят Черкасов и «высокий гость» — легендарный полярник И. Папанин. «Что бы Вам хотелось увидеть у себя, на дрейфующей льдине?», — наивно спрашивает Черкасов. Папанин неожиданно отвечает, что на льдине хотелось бы услышать рассказ Зощенко. И вот уже в следующем кадре эстрадный артист Вл. Хенкин в тяжелой шубе прыгает с одной льдины на другую, здоровается за лапу с белым медведем и... впрыгивает на эстраду — начинается следующий номер: рассказ М. Зощенко «Муж». Подобным образом строился весь фильм.

В остальных же картинах — «Концерт-вальс» (1940), «Киноконцерт 1941 г.» (1941), «Узбекский концерт» (1941), «Друзьям на фронте» (1942), «Концерт фронту» (1942), «Киноконцерт к 25-летию Красной Армии» (1943), «Концерт пяти республик» (1944) и т. д. — эстрадные номера, порою снятые в абсолютно разной эстетике, а порою — напротив, поставленные немудрствовавшими режиссерами в одной и той же декорации, перемежались титрами или, в крайнем случае, краткими устными объявлениями, которые делал корректный, суховатый конферансье. Впрочем, конферансом мог заниматься и какой-нибудь любимый народом киногерой — в этом случае на смену корректности и суховатости приходили характерные словечки, натянутые и осторожные шутки и т. д. Скажем, один из первых киноконцертов военного времени «Мы ждем вас с победой» (1941) А. Медведкина и И. Трауберга вёл популярнейший герой 1930-х Максим — Борис Чирков. Свойственные оригинальному Максиму из трилогии Г. Козинцева и Л. Трауберга эксцентричность, нелепость, дурашливость здесь никак не проявлялись — оставался лишь грим, костюм, характерная манера речи и несколько «визитных карточек» в виде знакомых фраз и жестов. Советский Тиль Уленшпигель и, одновременно, Иванушка-дурачок, задуманный авторами в 1934 г., превращался здесь в безликого, хоть и бодренького, «человека из народа». Оставалась одна оболочка героя. То же можно сказать и о самой картине. М. Черненко отмечает, что в этой четырехчастевке «почти буквально воспроизводится предвоенная модель "колхозно-совхозной" музыкальной комедии типа "Богатой невесты", "Трактористов" и многих других, изображавших деревенскую обыденность как слепок с павильонов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки»[13].

Я бы усилил этот тезис: в «Мы ждем вас с победой» модель не просто воспроизводилась, она вылезала на поверхность. Картины Пырьева, действительно, были идеологически выдержаны, герои носили традиционные (согласно недавней, уже советской традиции) маски, произносили «правильные речи». Но, кроме этого, у Пырьева были, например, пейзажи, выполняющие сюжетную функцию: снятые в традиции «украинского поэтического кино», они наследовали пейзажам в фильмах А. Довженко и несли довженковскую философию единения человека с природой и взаимного подчинения природы и человека — что уже выходило за рамки соцреалистической модели. Кроме того, Пырьев пытался передать одно из главных чувств эпохи (пожалуй, самое главное после страха) — энтузиазм. И достигалось это не громкими фразами и бодрыми песнями, а чисто кинематографическими средствами — прежде всего, органическим слиянием музыкальной и изобразительной линий, то есть тем, что учитель и соперник Пырьева С. Эйзенштейн в эти же годы разрабатывал под названием «вертикальный монтаж». А воздействие «вертикального монтажа» — чисто физиологическое и потому особенно эффективное. Наконец, были в этих картинах и более стандартные вставные «аттракционы» — например, эксцентрические персонажи второго плана, намеренно выбивающиеся из общей эстетики и позволяющие зрителю отдохнуть от нее.

Так вот, ничего из вышеперечисленного в фильме-концерте Медведкина и Трауберга не наблюдается. Вместо сюжетообразующих пейзажей — концертные номера. Вместо физиологически передающегося зрителю энтузиазма — концертные номера. Вместо вставных аттракционов — концертные номера. А за вычетом концертных номеров остается, действительно, модель в чистом виде: жизнь колхозников — вечный праздник с постоянными песнями и танцами, жизнь «зажиточная» (почему-то это слово очень любили в 1930-е гг.), костюмы нарядные, урожай богатый, желание трудиться безграничное, а труд — радостный и легкий. Модель эта существовала повсеместно, но в картинах Пырьева о ней можно и забыть — там хватает побочного (а, может, — кто знает? — и главного) содержания, способного затушевать схему. Правда, Пырьев — все-таки исключение. В других колхозных комедиях — например, в фильме В. Корша-Саблина «Новый дом» (1946) — кроме модели ничего нет, а солидный метраж достига-

ется за счет бесконечных диалогов, таких же, казалось бы, что и у Пырьева, сцен радостного коллективного труда (бессмысленно смонтированных и потому неэффективных) и редких отдушин в виде песен — т. е. все тех же концертных номеров. Можно «вычленять» модель и на этих примерах, но подобные фильмы зрителю просто сложно высидеть до конца. А вот фильмы-концерты вполне смотрятся — не как единое целое, а как набор номеров. Если же задним числом все-таки проанализировать фильмы как единое целое — получим модель в чистом виде.

Эту закономерность уловил А. Дерябин, отметивший, что «столбовой дорогой советского звукового кино становилось "театрально-концертное" направление, почти демонстративно шедшее вразрез со знаменитыми эйзенштейновскими теориями монтажа и звука»[14]. Подчеркну еще раз, что парадоксальным образом фильмы Пырьева, во многом проложившие эту столбовую дорогу, абсолютно подчинялись эйзенштейновским теориям.

Фильмы-песни

К середине 1930-х гг. современные песни, звучавшие в больших фильмах, стали приобретать все бóльшую самостоятельность — их транслировали по радио, выпускали на грампластинках, исполняли на эстраде. Порой возможность подобной свободы закладывалась в самих фильмах: например, «Веселые ребята» (1934) являлись киноверсией популярной эстрадной программы «Музыкальный магазин» и представляли собою, по сути, цепочку нескольких музыкально-эстрадных номеров.

Однако полное «освобождение» песен от киносюжета произошло не столько благодаря естественным кинематографическим процессам, сколько благодаря... И. В. Сталину. Именно он в 1936 или 1937 г. настоял, чтобы в каждом документальном (пока еще только документальном) фильме непременно звучала песня. Как бы предугадывая дальнейшие пожелания вождя, кинематографическое руководство решилось на эксперимент: с декабря 1937 г. контора «Росснабфильм» наладила выпуск фильмов-песен (или, как их поначалу называли, фильмов-запевал). В этих маленьких (3–5 минут) фильмах песня была единственным сюжето- и ритмообразующим элементом и полностью подчиняла себе визуальный ряд. Делались такие картины обычно на фильмотечном материале — игровом и документальном (скажем, кадры из

«Чапаева» использовались для иллюстрации песни «Тачанка»). Лишь изредка производились специальные досъемки или даже снимались игровые сцены. Текст песни повторялся в субтитрах, а начальный титр прямо заявлял: «Пойте с нами!». (Кстати, зал действительно пел.) Демонстрировались фильмы-песни, как и прочие короткометражки, в начале киносеанса, предваряя полнометражные фильмы.

Фильмы-песни историками кино абсолютно не исследованы. На сегодняшний день существует лишь три публикации об этом жанре: уже цитировавшаяся статья А. Дерябина, мое интервью с кинооператором О. Григором[15] и наша общая с А. Дерябиным и Н. Яковлевой статья для каталога фестиваля архивного кино «Белые Столбы-2008», на котором впервые состоялась ретроспектива этого жанра[16]. В настоящее время мы с А. Дерябиным работаем над составлением каталога советских фильмов-песен. Работа еще не завершена, все время всплывают новые названия. Но и в нынешнем варианте каталога — 67(!) фильмов-песен, созданных в 1937–1940 гг. и 16 картин военного времени. Это уже, безусловно, явление, мимо которого пройти сложно.

С 1938 г. выпуском фильмов-песен занималась ленинградская киномастерская «Рекламфильм», находившаяся в ведомстве «Ленкинпроката»; позднее она была реорганизована в Ленинградскую киностудию Малых форм. На этой микростудии в основном работали те, для кого не нашлось места на «Ленфильме» или на «Ленкинохронике», — третьестепенные режиссеры и излишне амбициозные ассистенты. Однако попали туда и крупные кинематографисты, изгнанные из «большого кино»: например, документалист Павел Паллей и изобретатель графического звука Евгений Шолпо. Негласным художественным руководителем студии был мастер лирической комедии Эдуард Иогансон.

С. Филиппов в фундаментальном исследовании «Киноязык и история» пишет, что «музыкальные клипы имеют <...> преимущественно телевизионное происхождение», что лишь «в 1970-х в музыкальных записях все чаще наряду с планами исполнителей присутствуют и “посторонние” кадры, находящиеся в той или иной ассоциативной связи с музыкальным или вербальным содержанием песни»[17]. Действительно, на Западе (и, в первую очередь, в США) так оно и было. Однако можно смело утверждать, что в советском кино эти особенности жанра появились еще

до войны – другое дело, что никакого влияния на современную «клиповую эстетику» они не оказали, поскольку были прочно забыты уже на излете сороковых.

Киноизображение в фильмах-песнях всегда дублировало текст — по принципу «что пою, то и вижу». Может быть, только Иогансон и Паллей — кинематографисты, начинавшие в 1920-е гг., заметные деятели советского киноавангарда, — позволяли себе робкие эксперименты с эстетикой «малой формы»: ритмическое выстраивание иллюстративного материала, использование метафор и даже «интеллектуального монтажа». «Агрессивность и некоторую бессвязность клипого монтажа»[18] С. Филиппов связывает со свойственной постмодернизму — ведущему направлению искусства 1980-х — фрагментарной картиной мира. Связывает вполне справедливо. Но тут же добавляет, что «утилитарная задача клипа — подложить эффектную картинку под музыку — не накладывала никаких ограничений на характер изображения и, тем самым, позволяла жанру спокойно развиваться, создавая все возможности для поисков новых средств выразительности»[19]. Пожалуй, второе объяснение ближе к истине — потому как советскую киностетику 1940 г. можно подогнать под любое определение, кроме постмодернизма. А, между тем, и бессвязность монтажа, и «произвольность сополагаемых на склейке изображений» можно с легкостью обнаружить, скажем, в эстрадном номере «Пароход», включенном в «Концерт на экране» Тимошенко. Исполнитель песни Л. Утёсов — он же «главный герой» клипа — предстает на экране то в обличье пожарника на пристани, то в роли капитана парохода, то даже как женщина с «личиком, прелестным, словно цветок», которая кидается на шею мирному обывателю в исполнении, разумеется, того же Утёсова. Неожиданные скачки от одной личине к другой (при том, что песня поется от одного лица) и, соответственно, от одной декорации к другой (что, наряду с полуабсурдистским текстом А. Д'Актиля, создает абсолютно фантасмагорический хронотоп) в сочетании с ничем не оправданными аттракционами (такими, как поющая рыба) и создают вышеупомянутый агрессивный и бессвязный монтаж.

Но… это, повторяю, номер из «Концерта на экране» С. Тимошенко — фильма беспрецедентного и прецедента, увы, не создавшего. Комитет по делам кинематографии поначалу от-

казывался принимать картину, требуя изъять «Пароход» и еще несколько номеров, добавить вместо них номера, снятые для другого концерта и полностью отказаться от конферанса Черкасова. На «Ленфильме» поднялся скандал, Тимошенко грозился снять свою фамилию с титров...[20] Картину удалось отстоять, но впредь любые попытки «сюжетосложения» в концертах пресекались Комитетом еще на уровне сценария.

Из фильмов-песен же (по крайней мере, из сохранившихся в позитиве, то есть доступных для просмотра) лишь один можно в полной мере назвать игровым — картину И. Сорохтина (еще одного деятеля кино 1920-х гг., пионера ленинградской мультипликации) «Провожание». Снятый для этой пятиминутки материал принадлежит все той же эстетике «колхозной идиллии»: деревенская молодежь вечеряет, парни играют на гармошке, девушки пляшут, лузгают семечки, смеются каким-то шуткам. Шуток мы не слышим — в фонограмме только песня. Да это и не существенно. Важно, что на экране снова праздник, счастливая жизнь. Причем, здесь срабатывает любопытный эффект, который — на зарубежном, конечно, материале — описал в свое время З. Кракауэр: «хотя сами изображения рождены музыкой, она неизбежно уступает им свое первородство; мы не чувствуем, что фактически она задает тон всему фильму, а воспринимаем ее как обычное музыкальное сопровождение. <...> По замыслу зрительные образы такого фильма, как бы они ни нравились сами по себе, служат для внешнего выражения синхронизированного с ними музыкального произведения или же по меньшей мере должны быть параллельны ему. Несмотря на это, музыка, мотивирующая содержание и компоновку кадров, становится аккомпанементом, так что в результате они воплощают нечто почти не существующее»[21].

«Перебить» этот эффект могла бы только музыка яркая, запоминающаяся или, всего лучше, хорошо знакомая зрителю. Но экранизировались преимущественно военно-патриотические песни-однодневки, наспех сочиненные посредственными композиторами («Песня о Сталине» А. Александрова, «Гори, наша радость» А. Шехтера, «Летайте, подруги, смелей!» Р. Хейфа, «Конь мой» П. Акуленко, колхозные частушки с идеологически выдержанным содержанием и др.). Популярные песни — такие,

как «Каховка» И. Дунаевского, «Полюшко-поле» Л. Книппера, «Если завтра война» бр. Покрасс и др. — переносились на экран существенно реже. Со временем тематика фильмов-песен расширилась, появились отдельные бытовые и юмористические песни (например, «Песня о первом школьном дне» на слова Самуила Маршака), был экранизирован даже «Фрейлахс» (на идише!), так, впрочем, и не вышедший на экран. Но музыка в этих фильмах была столь же бледной, и — прямо «по Кракауэру» — истинное содержание их заключалось в изобразительном ряде, представлявшем собой уже знакомую нам голую схему: витрину счастливой советской действительности — будь то на колхозном материале или на городском.

Получается, что фильмы-песни 1930-х гг., скорее, относятся к категории социальной рекламы, а не музыкальных клипов. Чрезвычайно важно, что это отмечали и современники. Оператор Олег Григор, один из пионеров жанра, в интервью автору этого текста сказал, что «фильмы-песни рекламировали советский образ жизни». Поэтому, не случайно, что создавались они именно на студии «Рекламфильм», предназначенной, как не трудно догадаться, для выпуска рекламных роликов.

Рекламные ролики

Первые рекламные ролики снимались еще в годы немого кино. В том числе, и в Советском Союзе — благо, что при НЭПе было, что рекламировать. Но они, как отмечает А. Дерябин, «довольно хаотично и бессистемно создавались кустарями-одиночками, так и не успев превратиться в отлаженную отрасль кинопромышленности. Из-за отказа от нэпа формирование жанра кинорекламы было искусственно прервано»[22].

Постоянное же производство советской кинорекламы возникло лишь в 1937 г. Авторы-составители «Ежегодника советской кинематографии за 1938 год» Вен. Вишневский и В. Фефер едва ли не единственными обратили внимание на этот жанр — и то лишь потому, что обязаны были рассматривать всю экранную продукцию за год. «Рекламные фильмы-ролики обычно выпускаются малым тиражом и демонстрируются в течение небольших сроков, после чего эти фильмы почти никогда не возобновляются. <...> Производством таких фильмов в 1938 г. занимались главным образом мастерские прокатных организаций:

Ленинградская мастерская Союзкинопроката (она же «Рекламфильм». — *П. Б.*), Московская мастерская Мосрекламфильма, художественная мастерская треста Мосгоркино, Курская рекламная контора и др.»[23].

«Разумеется, целесообразность кинорекламы в эпоху всеобщего дефицита была, мягко говоря, сомнительной», справедливо замечает А. Дерябин[24]. Об этом же говорил и оператор О. Григор в интервью автору этих строк — уже опираясь на конкретный материал:

«Мы снимали фильм о гастрономах (по-моему, тогда они уже так и назывались). Это тоже была чистая реклама: новые методы торговли и новые машины для нового быта. "Ветчинорезная", например, очень красивая красная машина, которая красиво отбрасывала ветчину прямо на блюдо. Тоже, конечно, импортная. Мы ее тогда прорекламировали, и она сразу же лет на пятьдесят исчезла из магазинов»[25].

К сожалению, рекламные ролики не просто «почти никогда не возобновлялись» — они в обязательном порядке уничтожались по истечении определенного срока. Если фильмов-песен сохранилось 31 (т. е. более трети от общего числа), то из рекламных роликов 1930-х гг. до наших дней не дошел ни один. Пресса это начинание практически игнорировала. Названия картин — «Веселый парад», «Возможный случай», «Дядя Костя», «Завязка Романа», «Плюшевый мишка», «Женя Пуговкин» и т. д. — ничего не говорят ни о содержании, ни, тем более, о художественных методах, которыми делались эти фильмы. Какой-то свет может пролить лишь цитировавшееся не раз интервью с О. Григором:

«Вот я очень хорошо помню, как работал с оператором Ксенофонтовым на рекламной картине "Плюшевый мишка". Это была реклама томатного сока — в то время томатный сок еще был редкостью. Сюжет был такой. Девочка лет четырех-пяти заболела. Приходит доктор, осматривает больную и разводит руками: "Жалко, что сейчас зима! Если бы были свежие помидоры…". Сидящий рядом с девочкой плюшевый мишка поворачивает свою плюшевую голову и все это слышит (а в костюме мишки был мальчик, маленький актер). Ночью, когда все спят, мишка идет по Садовой до Гороховой улицы — там в то время был небольшой консервный магазин, где в том числе только-только начали продавать томатный сок. Там он покупает банку томатного сока, приносит девочке. Девочка выпивает сок и сразу выздоравливает.

Или вот еще одна картинка... Я там работал на павильонных съемках. Называлась она "Бабушкин гусь" — это была реклама вагонов-ресторанов. Человек едет в командировку, упаковывает чемодан. Бабушка суетится, сует туда то, другое, пятое и напоследок — жареного гуся (по-моему, все это было как бы под Новый Год). Затягивает ремни, и перед самым поездом чемодан этот лопается, гусь выпадает... А все это — к тому, что появились вагоны-рестораны на железной дороге, незачем с собой брать гуся, жаренного бабушкой, когда, — пожалуйста, в ресторане вы можете купить и гуся и все, что угодно.

Еще одна удачная картина была шуточной. На ней я не работал, просто запомнил. Это была реклама зубной пасты. Ночь. Спит человек — из окна на него падает свет луны. В окно влезает вор. Видит на ночном столике хорошие часы, кольца. Хватает все это, прячет в мешок. Вдруг взгляд его — крупно: на тумбочке около спящего — зубная паста. Он тогда выбрасывает все быстренько из сумки: часы, украшения, хватает эту пасту и — обратно за окно. Даже кадр помню: он еще не вылез весь — только высунулся из окна. А потом встык — кадр в тюрьме. Выстраиваются арестанты, полицейский подходит по очереди к каждому: "Покажи свои зубы!" Ну, все оскаливаются, а у одного зубы блестящие, белые, сверкают... Ну, приблизительно так, как и теперь в рекламе делают. И рука полицейского опускается ему на плечо. Вот, значит, кто украл эту пасту! Вот такой ход рекламный. Мне, правда, что-то помнится, что этот фильм в цвете был. А если в цвете — то, наверняка, заграничный. Но, может, я и путаю что-то»[26].

Прошу прощения у читателей за столь развернутую цитату! Увы, это все, что нам известно про довоенную игровую рекламу. Даже если предположить, что пересказанный Григором фильм о зубной пасте — и в самом деле, поразительно напоминающий современные ролики — сделан на Западе, оставшиеся два сюжета представляют для историков отечественного кино значительный интерес. Назначение их весьма туманно: товаров было так мало, что вряд ли стоило их рекламировать. На рекламу «советского образа жизни» описанные фильмы также не похожи. Как раз здесь, в отличие от фильмов-песен или фильмов-концертов, модель не проявляется, просто не успевает: 3–5 минут экранного времени плотно заполнены четко и логически выстроенным сюжетом. Наибольший интерес представляет продукция Ленинградской мастерской (об этом пишут и Вишневский с Фефе-

ром[27]), негласным руководителем которой, как уже говорилось выше, был Э. Иогансон, представитель авангарда 1920-х гг. и высочайшего уровня режиссер коммерческого, зрительского кино — к середине 1930-х оно исчезает с экранов, а Иогансон оказывается на «Рекламфильме». Кстати, это именно он поставил «Плюшевого мишку». Картины снимают первоклассные операторы: А. Кольцатый, Л. Форестье, Е. Шапиро, Е. Величко, А. Булинский. Снимаются в них выдающиеся актеры театра и кино: Н. Черкасов, Я. Жеймо, П. Алейников, В. Сладкопевцев, А. Костричкин. Подобный творческий коллектив мог бы «потянуть» и настоящий полнометражный художественный фильм. Вероятнее всего, на маленькой, не заметной «сверху» студии талантливые люди занялись творческим экспериментом: получив задание снимать игровые рекламные ролики, они старались выполнить его в эстетике... игровых рекламных роликов, открывая специфические повествовательные и изобразительные особенности, во многом присущие жанру и сегодня. Примерно то же, чем занимался Тимошенко в своем «Концерте на экране». Но, как и «Концерт на экране», рекламные ролики не создали прецедента.

11 апреля 1939 года Комитет по делам кинематографии постановил «ликвидировать Мосрекламфильм и Ленинградскую мастерскую и сосредоточить производство рекламфильмов и фильмов-песен на Ленинградской студии хроники»[28]. Так и было сделано: мастерские закрыли, производство перевели на студию кинохроники. Полгода спустя на базе «Рекламфильма» открылась Ленинградская студия малых форм. Замыслы впечатляли. К работе на студии привлекались М. Зощенко, тот же С. Тимошенко. Вот, например, отрывок из статьи директора студии Н. Секундова: «по мере создания собственной производственной базы и накопления творческого опыта студия предпримет попытку создания особо коротких фильмов (которые можно было бы выпускать в минимальные сроки) на актуальные, сугубо злободневные темы советской действительности (кинофельетон, кинопамфлет, киношарж и т. п.).

Вероятно, на этом этапе своего развития студия может приступить и к давно задуманному выпуску сатирического киножурнала, своеобразного "Кино-Крокодила"»[29].

Ничего из этого не было реализовано. Правда, три короткометражки запустили в производство, но одну из них законсервировали, вторая оказалась на полке. Третья, комическая «Приключения Корзинкиной» (1941), все же увидела экран — и то лишь благодаря личному вмешательству председателя Главка художественных фильмов М. Ромма. Основной продукцией студии были все те же фильмы-песни. Рекламные фильмы исчезли. Причем исчезли надолго: на четверть века. По всей видимости, они — в отличие от фильмов-концертов и фильмов-песен — не удовлетворяли эстетическим (читай: идеологическим) требованиям эпохи.

Фильмы «для самых маленьких»

Раздел этот также будет самым маленьким. Хотя, казалось бы, тут есть, что анализировать. В отличие от предыдущих разделов, почти вся рассматриваемая здесь продукция сохранилась.

Начиная с картины Е. Григорович «Будёныши» (1935), во второй половине 1930-х гг. было выпущено более 20 короткометражных фильмов «для малышей». Историками эти картины упорно игнорируются (так, в фундаментальной четырехтомной «Истории советского кино» нет даже упоминаний о них). Мемуаристы также обошли вниманием это явление. Остается обратиться непосредственно к фильмам. Что, пожалуй, наиболее продуктивно.

Возьмем, к примеру, «Веселые путешественники» (1937) А. Мазура. Вот либретто картины, помещенное в аннотированном каталоге «Советские художественные фильмы»:

«О любви детей к животным.

Пятилетняя Таня и ее брат Сережа собираются переехать с дачи в город. Друзья детей — животные и птицы — хлопотливо помогают ребятам. Куры спешат нанести яиц в дорогу. Собаки тащат кульки и пакеты. Обезьянка прячет в корзинку брандспойт. Маленький экипаж, заложенный тремя шпицами, отправляется в путь. Прибыв на вокзал, веселая компания спешит занять отдельное купе. Вскоре путешественники проголодались, но куриные яйца оказываются разбитыми, а бутерброды съел Серёжа. Почуяв приятный запах пищи, звери и птицы нападают на кухню вагона-ресторана. Пассажиры возмущены произведенным

опустошением. Таню и ее беспокойных спутников собираются высадить на одной из ближайших станций, как вдруг в вагоне вспыхивает пожар. Животные первыми поднимают тревогу. Обезьянка пускает в дело брандспойт. Пожар ликвидирован. Веселая компания благополучно продолжает своё путешествие»[30].

Если завязку в этом сюжете определить еще возможно, то ни кульминации (с натяжкой сюда подходит сцена пожара, снятого, впрочем, невыразительно и «скороговоркой»), ни, тем более, развязки найти не удастся. Веселые путешественники весело путешествуют — вот, собственно, и все. Это даже не разбавляется естественными в детской комедии эксцентрическими аттракционами. Если абсурд и возникает, то помимо воли авторов — так, ничем не оправданное и не особо смешное появление брандспойта в начале картины нужно лишь для того, чтобы «выстрелить» в финале, подобно мхатовскому ружью. Единственным — и весьма своеобразным — стержнем картины является песня М. Старокадомского на слова С. Михалкова «Мы едем, едем, едем» (она пережила картину и пользуется успехом по сей день). Герои трижды (!) исполняют ее от начала до конца: отправляясь в путешествие, сев в поезд и потушив пожар, — причем исполняют каждый раз абсолютно одинаково. Это автоматически превращает картину в развернутый почти до 1000 метров фильм-песню. Только модель здесь несколько иная, чем в собственно фильмах-песнях: «детство счастливое наше» представлено большим количеством игрушек, флажков, воздушных шариков, бегающими среди всего этого домашними животными и маленькими героями. Где-то на периферии сюжета существуют и взрослые, но они не особо вмешиваются в жизнь детей. А жизнь эта абсолютно солнечная: картина выдержана в гамме «белое на белом», в распространенной тогда эстетике «светлой фотографии».

Абсолютно ту же модель мы наблюдаем и в картине «Воздушное приключение» (1937) Т. Арусинской — рекламе игрушек Москультторга, и в игровом очерке «Девочка Майя и Первое мая» (1937) — единственной режиссерской работе выдающегося оператора М. Магидсона, и в экранизации стихотворения С. Маршака «Человек рассеянный» (1938), поставленной Н. Журавлёвым. Разделение на жанры, на самом деле, чисто условное. Так, в последнем фильме текст Маршака практически отсутствует. «Человека рассеянного с улицы Бассейной» ребята приглашают на

открытие детской железной дороги; по пути с ним и случаются всяческие несуразности («стал натягивать гамаши, говорят ему: "Не ваши"» и т. д.) — это занимает первую часть двухчастевки. Вторая часть посвящена отправлению поезда и исполнению очередной песни на слова неизвестного автора — во всяком случае, не Маршака (вероятно, автора сценария этой короткометражки И. Винокурова):

«Туман не страшит и мороз
Ведет машинист паровоз.
И Сталина имя, любимое имя
Несет на груди паровоз».

Куда едет поезд, и что на нем делает «человек рассеянный», зрителю остается неизвестным. Можно было бы предположить, что этот поезд, как и поезд из «Воздушного приключения», — аллегорический, и отправляется он в светлое будущее (куда, скажем, летит воздушный корабль из «Золотого ключика» А. Птушко). Но дело в том, что светлое будущее наступает с первых же кадров этих короткометражек. И поезд здесь существует лишь как неизменный атрибут советской жизни: символ революции («наш паровоз вперед летит»), давно уже утративший свое значение и превратившийся в элемент идеологического орнамента.

Окончательное сходство всем этим картинам придает то обстоятельство, что снимались они, в основном, на одной и той же студии «Союздетфильм», с одними и теми же лицами, мелькающими в массовке, в одних и тех же павильонах — короче говоря, в одной и той же, раз и навсегда выработанной эстетике.

Стоит, наверное, добавить, что дети эту эстетику не принимали, фильмы делали крайне низкие сборы и быстро сходили с экрана. Приблизительно к 1939–1940 гг. производство короткометражек «для самых маленьких» прекратилось.

Киноновелла

Вся оставшаяся короткометражная продукция второй половины 1930-х может быть с большой степенью точности отнесена к жанру киноновеллы*.

---

* Исключение составляют три экспериментальные картины. Сохранившийся в негативе (и, следовательно, недоступный для просмотра) «Карнавал цве-

Выше уже говорилось о новелле В. Петрова «Беглец», снятой на заре звукового кино. Это был психологический этюд о страхе: искажении восприятия окружающего мира под действием страха, преодолении страха и т. д. Собственно, сюжет почти всякой новеллы (и не только кинематографической) завязан на каком-либо одном чувстве — будь то любовь или, скажем, голод.

Что же представляли собой советские киноновеллы 1930-х гг.? Типичный пример украинская трехчастевка «Стожары» (1939), начатая молодым дебютантом, который не справился с работой, и «дотянутая» маститым режиссером И. Кавалеридзе. Вновь перед нами — типичный экранный колхоз: с песнями, танцами, расшитыми национальными рубахами (в будний день!) и т. д. Неожиданно приходит трагическое известие о гибели на боевом посту старшего сына колхозника Кондрата Степановича Стожара — пограничника Максима. Младший сын, тракторист Андрей, не раздумывая решает отправиться на Дальний Восток — занять место погибшего брата — и отправляет телеграмму Ворошилову. Почему-то (вероятно, из скромности) он не посвящает в свои планы семью. И вот, на протяжении почти двух частей безутешные родители, только что потерявшие одного сына, озабочены лишь тем, чтобы отправить на границу следующего, упрекают его за слабоволие и от гнева едва не забывают о своем горе. Так же ведет себя и любящая невеста. Когда же правда выясняется (о благородном решении Андрея сообщает московское радио), счастливая от гордости семья и все село провожают парня на границу. Фильм завершается очередным праздником.

Малый формат побуждает нас назвать этот фильм новеллой. Так и обозначен его жанр в каталоге «Советские художественные фильмы». Однако обратимся к теории литературы (законы построения литературной и кинематографической новеллы схожи):

тов» (1935) Н. Экка состоял из разрозненных фрагментов, каждый из которых демонстрировал различные методы применения цвета в кино. «Горный цветок» (1937) — единственная режиссерская работа некоего А. Артеменко, представляющая интерес лишь благодаря комбинированным съемкам М. Карюкова, ради которых и была запущена в производство. Наиболее любопытен фильм К. Микаберидзе «Каджети» (1936) — экранизация главы из поэмы Ш. Руставели «Витязь в тигровой шкуре» — одна из наиболее смелых попыток найти экранный эквивалент поэтическому тексту при посредстве музыки и подчеркнуто условных декораций.

«Основным признаком новеллы как жанра является твердая *концовка*. Новелла не должна обладать обязательно фабулой, приводимой к устойчивой ситуации, равно — она может и не проходить через цепь неустойчивых ситуаций. Иной раз описания одной ситуации достаточно для тематического заполнения новеллы. В фабульной новелле такой концовкой может быть развязка. Впрочем, возможно, что повествование не останавливается на мотиве развязки и продолжается дальше. В таком случае, кроме развязки, мы должны иметь еще какую-нибудь концовку.

Обычно в короткой фабуле, где трудно из самих фабульных ситуаций развить и подготовить окончательное разрешение, развязка достигается путем введения новых лиц и новых мотивов, не подготовленных развитием фабулы (внезапная или случайная развязка. <...>).

Вот эта новизна концевых мотивов и служит главным приемом концовки новеллы. Обычно это — ввод новых мотивов, иной природы, чем мотивы новеллистической фабулы. Так, в конце новеллы может стоять нравственная или иная сентенция, которая как бы разъясняет смысл произошедшего (это в ослабленной форме та же регрессивная развязка). Эта сентенциозность концовок может быть и неявной»[31].

Ничего подобного в «Стожарах» не наблюдается. Неожиданной концовкой могла бы стать весть о благородном решении всеми порицаемого Андрея. Но мы знаем о его решении почти с самого начала картины. И даже если бы поступок Андрея стал известен лишь благодаря сообщению московского радио, — это бы не был финал. Потому что в финале — все тот же праздник, с которого начинается картина и который встречается абсолютно в каждом фильме о колхозной жизни.

Но искушенный зритель мог бы догадаться о решении Андрея и без всякого радио. Потому как молодой, привлекательный герой, ударник-тракторист в кинематографе второй половины 1930-х был «обречен» на безупречно правильные, идеологически выдержанные поступки. Диверсанты, шпионы, лодыри, мещане — одним словом, «чужие» — распознавались с первого же кадра по внешним признакам: выражению лица, одежде, наконец, соответствующим освещению и музыке. В эти годы «типажная узнаваемость <...> (очки, длинные волосы, бородка, речь, пересыпанная цитатами и иностранными словами) чрезвычайно зна-

чима для массового сознания», — отмечает Е. Марголит[32]. Так, в талантливой картине А. Мачерета «Ошибка инженера Кочина» девушка приходит в ресторан на встречу с агентом иностранной разведки. Камера всматривается в лица посетителей: все они спокойны, доброжелательны, освещены ровным светом. И лишь один стоит в углу, напряженно прищурившись, сжав губы, и элегантная заграничная шляпа бросает тень на лицо — сомнения зрителей (не знаю уж, как насчет героини) разрешены.

Другое дело, что в полнометражной «Ошибке инженера Кочина» много вставных аттракционов. Эксцентрический дуэт еврейских портных, остроумно сыгранный Б. Петкером и Ф. Раневской; еще одна эксцентрическая парочка: молодой официант, мечтающий стать сыщиком, и посмеивающаяся над ним хорошенькая официантка; любовная линия главного героя и попавшей «в сети шпионажа» девушки. Все это занимательно написано сценаристом Ю. Олещей, хорошо сыграно актерами, выразительно снято и т. д. Однако за вычетом этих аттракционов мы получаем в высшей степени сомнительного качества детектив (а фильм этот считался одним из первых и одним из лучших советских детективов, или, вернее было бы сказать, триллеров): враги распознаются в первую же секунду, а сыщики, не проявляя особой умственной деятельности, распознают злодеев, руководствуясь интуицией или, скорее, «классовым чутьем». Но зрители-то, в отличие от критиков и киноведов, не «расчленяли» картину и, как раз благодаря вставным аттракционам воспринимали эту талантливо сделанную «обманку» как полноценный триллер.

А полноценного триллера в советском кино 1930–1940-х гг. быть не могло. Потому как не могло быть полноценного сюжета: с перипетиями, парадоксами и т. д. Сюжет рождался за счет разнообразных и разнородных подробностей. В основе же лежал незыблемый канон, модель. Модель чрезвычайно простая: существование в вечном празднике и вечная же готовность не задумываясь и не сомневаясь (это важная особенность!) принести себя в жертву ради поддержания этого праздника.

На малом формате модель всплывала наружу, вырождаясь в чистую схему. Вот короткометражный триллер Е. Червякова «У старой няни», вошедший в состав «Боевого киносборника № 2» (1941).

Из немецкого самолета с парашютом прыгает диверсант. Грязный и оборванный, крадется он по улице советского города. Воровато озираясь, поднимается по лестнице, звонит в квартиру. Дверь открывает старая женщина. Выясняется, что много лет назад диверсант жил в Советском Союзе, а старая женщина была его няней и кормилицей. Немец выдает себя за советского гражданина, просит приютить его на ночь, и няня верит ему. Но ее внук, притворяющийся спящим (зачем он притворяется с самого начала — непонятно), видит, что, пока старуха отвернулась, гость вынимает из кармана маузер и прячет его под подушку. Когда же, в свою очередь, отворачивается гость, мальчик приподнимает подушку и показывает бабушке оружие. Старуха понимает, в чем дело. Но тут же и гость вдруг начинает вести себя подозрительно: нервничает, оглядывается по сторонам, срывается на крик и т. д. Наконец, он понимает, что его разоблачили, пытается задушить свою старую няню. Тем временем внук бежит за милиционером, который, к счастью, живет в соседней квартире. В последнюю минуту приходит спасение.

Я не ставлю себе целью описать эту картину смешно: просто подробно пересказываю сюжет. Комический эффект возникает оттого, что обнажается схема. Та самая схема, которая имела место и в «Ошибке инженера Кочина» и в других полнометражных триллерах (таких, как «Высокая награда» (1939) Е. Шнейдера или «Поединок» (1944) В. Легошина), но более или менее успешно маскировалась вышеупомянутыми «разнородными подробностями» или аттракционами (кому как больше нравится).

Червяков не был одинок. В это же время в Грузии, Д. Антадзе и С. Джалиашвили снимают новеллу «В сторожевой будке». Снова немецкий парашютист, который просит приюта, снова двое слабых (вместо старухи и мальчика здесь старик и женщина). На этот раз шпион выдает себя, не узнав висящего на стене портрета молодого Сталина. Снова борьба, попытка убить женщину. И снова спасение приходит в последний момент.

Уже два года спустя Г. Козинцев в новелле «Однажды ночью» для боевого киносборника «Наши девушки» (1943) снимет пародию на подобного рода триллеры. Девушка остается ночью одна в поселке близ линии фронта: она должна выхаживать тяжело больную свинью. Свинья снята выдающимся оператором А. Москвиным с нижнего ракурса и выглядит неправдоподобно огром-

ной — что уже странно для агитационного фильма, в котором все должно быть подчинено единой задаче. Девушка знает, что невдалеке выбросился с парашютом немецкий диверсант в полном советском обмундировании. Уже через минуту фигура летчика в советской форме появляется в дверном проёме. В отблеске молний, освещенный резким контровым светом, он выглядит демонически. И девушке, и зрителям ясно: перед нами враг. Девушка пытается разоблачить его — примерно так же, как и старая няня в картине Червякова. Но тут вновь удар молнии, и через вторую дверь входит... еще один летчик в советской форме, столь же зловещий и типажно не вызывающий сомнений в принадлежности к породе кинематографических диверсантов. Начинается вторая серия допроса — на этот раз, двойного. Причем, теперь уже оба спокойно пьют чай, улыбаются и Москвин никаких «световых подсказок» не дает. Чтобы понять, кто же из летчиков — враг, девушка признается обоим в своих сомнениях и сообщает, что подсыпала в чай стрихнин (на самом деле, это лишь уловка). Разумеется, советский летчик стойко переносит известие о будущей гибели, а немец проявляет трусость. И тут происходит чудо: Москвин резко меняет свет, и лицо немца становится похожим на череп. Он поднимает с полу стекло от сломанных часов, элегантно вставляет его в глаз наподобие монокля и вдруг начинает говорить с немецким акцентом. Теперь уже ясно видно, кто на самом деле шпион.

Пародийность новеллы Козинцева, может быть, и не была замечена. Более того, я почти уверен, что и сам Козинцев не думал снимать пародию, но, обратившись к классической модели в «малой форме», поневоле обнажил эту модель, и как человек с безупречным художественным чутьем, не удержавшись, «довел дефект до эффекта», введя эксцентрическую свинью (чьим портретом завершается эта забавная картина), продублировав все штампы и т. д. Так или иначе, фильм оказался на полке. Потому ли что пародиен, или потому что чересчур «разоблачителен» по отношению к модели, — не важно.

Разумеется, и в 1930-е, и в 1940-е гг. попадались исключения. Например, новелла Б. Барнета «Бесценная голова» из «Боевого киносборника № 10» (1942). Вот еще один пример психологического этюда, продолжающий линию таких фильмов, как «Беглец».

Из концентрационного лагеря в Польше бежал антифашист, за его голову обещано вознаграждение в 5000 марок. Спасаясь от преследователей, он попадает в бедную квартиру. Здесь умирает от голода и холода маленькая девочка. Чтобы спасти дочь, мать решает пойти на панель. Некрасивая, немолодая, усталая женщина механическими, давно забытыми жестами поправляет прическу, натягивает чулки, красит губы, смотрится в зеркало. Можно было бы сказать, что она молодеет, если бы в глазах ее не оставалось постоянное выражение ужаса, отчаяния и тоски. Тут и появляется беглец. Он предлагает женщине сообщить о нем гитлеровцам: его уже выследили, преследователи вот-вот будут здесь, ему все равно не уйти, а она получит вознаграждение и спасет девочку. Женщина соглашается и с какой-то неуместной, чуть ли не соблазняющей улыбкой ведет немцев за собой. Они поднимаются по лестнице, но чем ближе дверь ее квартиры, тем труднее женщине идти, она напряженно смотрит под ноги. И вдруг, решившись, поднимает голову и уверенно, даже одухотворенно устремляется наверх. Она проходит мимо своей двери и поднимается все выше и выше, до самой крыши. Восхождение на Голгофу — одна из немногих библейских метафор, устоявшихся в советском кинематографе...

Очень любопытно соотнести эту картину со «Стожарами». У Кавалеридзе все только соревнуются в правильности, а у Барнета — заведомо неправильная героиня, сперва едва не предающая человека, но не сумевшая сделать этого и, в результате, спасшая его ценой гибели собственной и своего ребенка. Здесь малая форма выявляет, наоборот, отсутствие советской канонической модели — если угодно, принципиальное отсутствие ее в кинематографе Бориса Барнета. Это, можно сказать, «Стожары» навыворот.

К середине войны своеобразная кратковременная «оттепель» (о которой уже много написано на сегодняшний день) позволила кинематографистам отойти от канона. Так, Ф. Эрмлер снял картину «Она защищает Родину» (1943) по законам чуть ли не античной трагедии (если конкретно — «Орестеи» Эсхила), а М. Донской поставил мистерию «Радуга» (1943), оказавшую сильнейшее влияние на итальянских неореалистов. Формально же Донской экранизировал идеологически выдержанную повесть В. Василевской, а Эрмлер ставил агитационную картину

о партизанском движении. В обоих фильмах присутствует каноническая, схематическая фабула, только оттесненная на второй план истинным авторским сюжетом. В короткометражных же фильмах такой двойственности быть не может.

Боевые киносборники прекратили выпускать в 1943 г. — задолго до конца войны. Более того, в следующее десятилетие вышло лишь несколько короткометражек сугубо экспериментального характера (широкоэкранный «Налим» (1953), стереоскопический «Карандаш на льду» (1954) и т. д.), а фильмы-концерты начисто лишились сюжетной оболочки, став концертами в чистом виде.

Связано это было, надо полагать, именно с «разоблачительной» природой малой формы. Голая модель выглядела уж слишком откровенно, выдавать ее за искусство было проблематично. Не говоря уж о том, что зрители смотреть подобное не желали — успехом короткометражки не пользовались. В тех же случаях, когда канонической модели в основе фильма не было (как, например, в «Бесценной голове»), короткометражки становились откровенно крамольными.

Ни тот, ни другой вариант киноруководство не устраивал.

Заключение

Повторю сказанное выше: в классическом советском фильме 1930–1940-х гг. не могло быть полноценного сюжета. «Квазисюжет» рождался за счет разнообразных и разнородных подробностей. В основе лежала модель: существование в вечном празднике и вечная же готовность не задумываясь принести себя в жертву во имя поддержания этого праздника.

Сюжет — в особенности, сюжет новеллы — это, прежде всего, становление характера. В советском кино становления характера не могло быть. Предполагалось, что становление уже произошло. На самом же деле, характера и вовсе не было. Герои должны были своим экранным поведением демонстрировать некие правила. Поэтому и в основе классического советского фильма лежала демонстрация правил.

Что же происходит в фильмах «малой формы»?

Обратимся еще раз к филологии. И, как ни странно, к исследованию Ю. Тынянова о творчестве Тютчева. Одним из основных жанров у Тютчева был отрывок:

«“Сфера предмета слишком пространная” сужена здесь до минимума, и слова, теряющиеся в огромном пространстве поэмы, приобретают необычайную значительность в маленьком пространстве фрагмента. *Одна* метафора, *одно* сравнение заполняют все стихотворение. (Вернее, все стихотворение является *одним* сложным образом)»[33].

И еще: «планомерность конструкции делает маленькую форму чрезвычайно сильной. Монументальные формы XVIII века разложились, и продукт этого разложения — тютчевский фрагмент. Словно на огромные державинские формы наложено уменьшительное стекло, ода стала микроскопической, сосредоточив свою силу на маленьком пространстве. <...> Фрагментарность, малая форма, сужающая поле зрения, необычайно усиляет все стилистические ее особенности»[34].

Ну и последняя цитата: «Тютчев — предельное разложение монументальных форм; и одновременно Тютчев — необычайное усиление монументального стиля. Мы отошли, отходим от фрагментарных форм. Мы движемся вновь к созданию форм грандиозных — и в этом смысле мы ближе к XVIII веку, чем к медленному веку малой лирической формы — XIX. <...>

Его лирика приучает к монументальному стилю в малых формах»[35].

Сюда нечего добавить. Остается только перенести эти рассуждения с литературной почвы на кинематографическую. Советский монументальный стиль (совпадение отнюдь не случайное: общности классицизма и социалистического реализма за последние полвека посвящены, наверное, сотни работ) в основе своей таил не более чем демонстрацию правил. «Сосредоточив свою силу» (или, в нашем случае, скорее, слабость) «на маленьком пространстве», в малой форме, он обнажил и даже «выпятил» свою природу.

И короткометражный фильм 1930–1940-х гг. есть *обнаженная* демонстрация правил. То есть просто-напросто инструкция.

На это можно было бы возразить, что речь идет о киноизображении, которое обладает своими имманетными законами и т. д. и т. п. Но нельзя забывать, что мы имеем дело с весьма специфической эстетикой. Во второй половине 1930-х, после кампании

по борьбе с формализмом, режиссеры и операторы стремились к тому, чтобы изображение не было излишне выразительным. Оно должно было лишь информировать зрителей о месте и сути происходящего. Любая выразительность — это уже комментарий, мнение. А собственного мнения лучше избегать, поскольку имеется единственное мнение, которое общеизвестно.

(С этим и связано то, что мне приходится разбирать лишь сюжеты, почти не затрагивая изобразительного решения фильмов. Конечно, любое кинопроизведение имеет литературный и визуальный компоненты. Но, в том-то и дело, что визуальное решение почти всех рассмотренных здесь картин не просто клишировано, но почти идентично. Оно ограничивается эстетикой «белого на белом» в сценах оптимистических и несколькими экспрессионистскими штампами при изображении врагов. Исключения вроде «Однажды ночью» только подтверждают правило.)

Вот тут мы и приходим к тезису об искусстве и зрелище. Искусство — это конвенция человека с реальностью, это артикулирование тех условий, на которых *данный* автор принимает мир. Зрелище же — это те условия, на которых принимает мир аудитория. Искусство — для создающего, зрелище — для воспринимающих. Потому, скажем, пожар на Руси всегда считался одним из наиболее увлекательных зрелищ. Никому, однако, не придет в голову называть его искусством.

Авторское видение мира не вписывается в модель тоталитарного кино. В малой форме эта модель обнажается. Так что к области искусства эти фильмы отнести сложно. Но и зрелищем их не назовешь. Потому что для зрителя главное — узнавание, возможность в той или иной степени ассоциировать себя с моделью экранного мира. А на место Стожаров ни один обыденно мыслящий человек (не говоря уж о здравомыслящем) поставить себя не может, как не может он поставить себя на место персонажа плаката.

Перед тем как поставить точку, необходимо слегка затронуть еще одну важнейшую проблему советского искусства рассматриваемого периода. При обсуждении материала этой статьи на секторе кино и ТВ РИИИ Александр Леонидович Казин сделал абсолютно справедливое замечание: когда речь заходит о таких понятиях, как сюжет, необходимо оговаривать тип художествен-

ного сознания. Сюжет как становление характера относится к реалистическим жанрам XIX в. — прежде всего, к эстетике критического реализма. Рассуждения же о конвенции человека с реальностью были характерны для модернистского сознания. Наконец, в основе системы культурных кодов, присущей официозному советскому искусству, лежит принцип классицизма. Казалось бы, должна возникнуть немыслимая путаница.

Но она не возникает — во всяком случае, не в большей степени, чем в головах самих художников. Уникальность культурной ситуации в СССР 1930–1940-х гг. — в смешении... не просто стилей, но типов мышления. Поколение, родившееся на рубеже 1890–1900-х, формировалось, испытывая сильнейшее влияние модернистов, многие из которых были учителями, друзьями, в крайнем случае, противниками (серьезный спор требует глубокого постижения, а спорить в те годы умели и любили). Короче говоря, авангард 1920-х гг. вышел из модерна: диалектически или каким-либо иным путем — не важно. Эти же самые авангардисты (или яростные их противники; о противниках — см. выше) и стали ведущими художниками «большого стиля». Стиля, который формально подчинялся законам социалистического реализма, то есть (ежели выкинуть из определений громкие слова об «эпохе борьбы за установление и созидание социалистического общества») реализма критического, потому как другого реализма не бывает. На практике же властвовали законы классицизма.

Получается, что искусство создавалось людьми, воспитанными на модернизме, работающими по законам классицизма и утверждающими на словах верность принципам реализма. Так возникла уникальная культурная ситуации в Советской России 1930–1940-х гг. Развивать эту мысль далее я не стану: она заведет нас слишком далеко. Но, возможно, это хоть в какой-то мере объясняет появление таких странных феноменов, как предмет данной статьи.

Советское киноискусство «малых форм», составляющее, как уже говорилось, более 25% от общей экранной продукции, — явление, не относящееся ни к киноискусству, ни к кинозрелищу. Это переходная форма между искусством и зрелищем, застрявшая где-то на полпути. Между тем, она остается явлением культуры. История же обязана рассматривать все явления человеческой деятельности вне зависимости от их эстетической ценности.

Примечания

[1] *Гуревич С. Д.* Советский игровой короткометражный фильм: Лекция. Л.: ЛГИТМиК, 1985. С. 3.

[2] *Лесин В.* Проблемы киноминиатюры. М.: ВГИК, 1967.

[3] *Габрилович Е. И.* Работа над киноновеллой (Лекция для студентов-заочников сценарного факультета). М.: ВГИК, 1960.

[4] *Андриевский А. Н.* Построение тонфильма. М.; Л.: ОГИЗ-ГИХЛ, 1931. С. 12.

[5] Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог. Т. 2. Звуковые фильмы (1930–1957 гг.). М., 1961. С. 11.

[6] *Ефимов В.* Владимир Петров. Машинопись, хранится в архиве РИИИ. С. 45.

[7] *Горданов В.* Записки кинооператора // Кинооператор Вячеслав Горданов. Л.: «Искусство», 1973. С. 87.

[8] Там же. С. 88–89.

9 *Ефимов Н.* Указ. соч. С. 49–50.

[10] *Дерябин А.* Фильмы «малой формы» как предвестники телевидения: Тезисы к размышлению // Советская власть и медиа / Сб. ст. под общ. ред. Ханса Гюнтера и Сабины Хэнсген. СПб., 2006. С. 387–395. [электронный документ] http://yandex.ru/yandsearch?text=%D0%94%D0%B5%D1%80%D1%8F%D0%B1%D0%B8%D0%BD.+%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D1%8B+%D0%BC%D0%B0%D0%BB%D0%BE%D0%B9+%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D1%8B&lr=2 (Дата обращения: 02. 10. 2009)

[11] См. напр. На производстве // «Кадр» (Л.). 1939. 28 февраля. № 10 (316). С. 3.

[12] *Черненко М.* «Мы будем петь и смеяться, как дети», или Типология, идеология, мифология фильма-концерта в советском кино // Искусство кино. 1990. № 11. С. 96.

[13] Там же. С. 99.

[14] *Дерябин А.* Указ. соч.

[15] Изобретения кино города Ленинграда [Беседа П. Багрова с О. Григором] // Кинопроцесс. 2003. № 3/4 (26/27). С. 114–120.

[16] *Багров П., Дерябин А., Яковлева Н.* Фильмы-песни // Госфильмофонд России: XII кинофестиваль Белые столбы-2008: Каталог. М., 2008. С. 14–15.

[17] *Филиппов С.* Киноязык и история: Краткая история кинематографа и киноискусства. М., 2006. С. 124–125.

[18] Там же. С. 125.

[19] Там же. С. 126.

[20] Письмо режиссера С. Тимошенко // «Кадр» (Л.). 1939. 13 мая. № 21 (327). С. 2.

[21] *Кракауэр З.* Природа фильма: Реабилитация физической реальности. М., 1974. С. 210–211.

[22] *Дерябин А.* Указ. соч.

[23] Ежегодник советской кинематографии за 1938 год. Авторы-составители *Вен. Вишневский и В. Фефер*. М., 1939. С. 228–229.

[24] *Дерябин А.* Указ. соч.

[25] Изобретения кино города Ленинграда [Беседа П. Багрова с О. Григором]. С. 215.

[26] Там же.

[27] Ежегодник советской кинематографии за 1938 год. С. 229.

[28] Там же. С. 229.

[29] *Секундов Н.* Студия малых форм // «Кадр» (Л.). 1940. 12 мая. № 22 (386). С. 4.

[30] Советские художественные фильмы. Т. 2. С. 123.

[31] *Томашевский Б. В.* Теория литературы: Поэтика. М.; Л., 1931. С. 193.

[32] *Марголит Е.* Российское киноискусство 1929–1953 гг. // История русского искусства в 22 т. Т. 20. М.: «Северный паломник», 2010 (готовится к печати, цитируется по рукописи).

[33] *Тынянов Ю.* Вопрос о Тютчеве // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 43.

[34] Там же. С. 46.

[35] Там же. С. 51.

А. А. Маков

ОСОБЕННОСТИ ПРОДЮСЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ КИНО

«Продю́сер (от англ. *producer*) — человек в индустрии развлечений, который регулирует (или помогает регулировать) финансовые, административные, технологические или юридические аспекты, а также регулирует репертуарную политику при выполнении какого-либо проекта в области культуры»[1].

Продюсирование фильма как проблема

В настоящей статье мне хотелось бы описать деятельность продюсера в современном постсоветском кинематографе*. Представляется, что сегодня в России сложилось особое — и весьма специфическое — понимание обязанностей продюсера-профессионала: и теми, кто выполняет эту роль при создании фильма, и киносообществом в целом. Со стороны довольно трудно представить себе своеобразие деятельности продюсера, настолько разнообразны его «трудовые» обязанности и полномочия при создании фильма. К тому же, эта профессия в рос-

* При создании фильма обычно работает команда продюсеров. У каждого из них своя функция в сложнейшем процессе, который представляет собой современное кинопроизводство. Ассоциированный продюсер выполняет ограниченные продюсерские функции под руководством продюсера. Координирующий продюсер координирует работу нескольких продюсеров. Сопродюсер выполняет функции продюсера вместе с остальными сопродюсерами в команде. Исполнительный продюсер контролирует работу других продюсеров. Он не инициирует производство, обычно контролируя его технические и организационные аспекты. Линейный продюсер управляет работой персонала, регулирует технологические вопросы, бюджет, график работ и не вмешивается в творческий процесс. Генеральный продюсер — основной носитель идей; инспектирует работу других продюсеров, в т. ч. исполнительного.

сийском кинематографе очень молодая: ей еще не исполнилось и двадцати лет, и мы реально присутствуем при ее становлении. Возможно, именно поэтому человеку, далекому от кинопроцесса, сложно понять, в чем заключается роль продюсера в постсоветском кинематографе. Влияет ли он на эстетические характеристики создаваемого и выпускаемого в прокат фильма? Чем он руководствуется, принимая решение о постановке малобюджетной мелодрамы или фантастического по затратам блокбастера?

Состояние современного отечественного кино — и в эстетическом плане, и с точки зрения профессионализма его создателей — закономерно вызывает много вопросов. Хотелось бы осмыслить причины неспособности постсоветского кинематографа, если не выйти на уровень западного фильмопроизводства по критерию профессионализма, то хотя бы восстановить ту планку, которой в свое время достигло советское кино. И коль скоро отечественный кинематограф с 90-х годов прошлого века начал ориентироваться на модель продюсерского кино, принятого в зарубежном кинематографе, на мой взгляд, было бы небезынтересным сравнить профессионально-творческие и экономические установки наиболее авторитетных западных продюсеров и отечественных.

Один из самых успешных американских продюсеров в интервью известному английскому журналисту Эм Джей Симпсону так ответил на вопрос «В чем успех ваших фильмов?»:

> «Я экономлю на всем, что не попадает в кадр. На лимузинах для продюсеров, на гонорарах сторонним лицам, на всяких роскошествах для съемочной группы. Если мне нужно снимать в лесу, я выберу самый ближайший лес…»[2]

Имя продюсера — Роджер Корман. Он один из самых влиятельных и успешных кинопродюсеров XX в. Он открыл миру таких режиссеров, как Фрэнсис Форд Коппола, Джеймс Камэрон, Мартин Скорсезе, Джонатан Демме, актеров Джека Николсона, Роберта Де Ниро. Подобная фраза об экономии денег, естественно, вызывает удивление у тех, кто далек от кинопроизводства. Дело в том, что в сознании нашего соотечественника профессия продюсера традиционно ассоциируется с человеком, профессиональная деятельность которого уж никак не связана с экономи-

ей на атрибутах роскошной жизни состоятельных людей. При этом влияние продюсеров в наше время на кинопроизводство сомнению не подлежит. Слова Кормана свидетельствуют о том, что крупнейшие продюсеры современности считают ответственность за фильм, над которым они работают, неотъемлемой частью своей профессии. Как же так получилось, что с 1992 г. — года, с которого начал формироваться институт продюсерства в России, — в общественном сознании эта профессия связана, прежде всего, с оборотом большого капитала и, в неизмеримо меньшей степени с ответственностью за конечный результат своего труда — фильм?

Продюсерство в той форме, в которой оно существует сегодня в Америке, сформировалось намного раньше, чем в Европе, а затем и в России. Один из самых успешных продюсеров в мире, Джерри Брукхаймер, так говорит о различиях между продюсером современного кино и продюсером 80-х гг., когда он начинал свою карьеру:

> «Я много и упорно работал. Наверное, очень помогло то, что я получаю удовольствие от своей работы. От любой работы <...> Я никогда не считал, что есть какая-то работа, которая была «ниже меня». Сегодня много выпускников хотят сразу стать продюсерами, но для этого нужно поработать. Нельзя оказаться наверху сразу, нужно пройти всю систему снизу доверху»[3].

Для понимания специфики института продюсерства в нынешней России в сравнении с продюсированием фильмов за рубежом было бы интересным рассмотреть основные этапы его становления в постсоветском кинематографе, а также причины возникновения его в нашей стране в начале 90-х гг. К тому же, как мне кажется, чтобы осмыслить процессы, протекавшие и протекающие ныне в отечественном кинематографе, постоянно нужно помнить, что в эпоху советского кино продюсером выступало государство в лице Госкино. Естественно, у Госкино всегда было много противников. Когда оно, выделяя огромные даже для сегодняшнего времени деньги на очередной проект, подвергало заявки, сценарии, а потом и уже отснятый материал и смонтированный фильм жесткой идеологической обработке, режиссеры в большинстве своём были очень недовольны. Но кинематограф в целом от этого особо не страдал. Если обратиться к статистике

самых популярных отечественных фильмов советского периода, таких как «Джентльмены удачи» (1971), «Мимино» (1977), «Ирония судьбы, или С легким паром» (1977), «Служебный роман» (1977), «Гараж» (1979), зритель вполне был доволен результатами отечественной киноиндустрии. Кинотеатры в то время были заполнены до отказа. К примеру, по нескольку раз люди ходили пересматривать снова и снова картину «Москва слезам не верит» (1980). Зритель шел на небольшие отечественные картины с радостью, несмотря на то, что идеология все же была принципиальной целью продюсера-государства.

Когда государство распалось, пришли продюсеры с иной идеологией и системой ценностей. Балансирование постсоветского кинематографа на грани полной деградации заставляло профессиональных кинематографистов и кинопрокатчиков отодвинуть на второй или даже на третий план мысли о поддержании отечественного кино в статусе культурного наследия. Людям просто нужно было как-то выживать. Отсюда основной мотивацией практически всех, кто оказался у истоков постсоветского кино, стала прибыль. Никто не был уверен в ближайшем будущем, инстинкт самосохранения диктовал кинематографистам единственный выход: зарабатывать на том, что они умеют. Таким образом, против советской идеологии, которая подчиняла себе каждый фильм, теперь выступила идеология постсоветского периода, основанная на финансовой прибыли, которая впоследствии подчинила себе кино полностью.

Спустя почти двадцать лет и до сих пор процесс коренной экономической, идеологической и эстетической переориентации отечественного кинематографа выглядит нелинейным — запутанным и внутренне противоречивым. Сложно определить, что в нем является причиной, а что — следствием. Поэтому в моих предварительных наблюдениях зачастую будет нарушена хронология событий в таком «тектоническом сдвиге», как перевод всей гигантской киноиндустрии страны на модель продюсерского кинематографа. Последующие вольные заметки не более чем попытка очертить те сложности, с которыми сталкивается исследователь, пытающийся понять и осмыслить скрытые от постороннего взгляда особенности современного российского фильмопроизводства.

Перестройка в отечественном кинематографе

В период становления нового государства и новых идеологических ценностей, когда отечественный кинематограф лишился контроля «сверху», нашу страну быстро захлестнула волна зарубежного кино. Характерной чертой того времени были длинные ряды «пиратских» видеокассет, вызывающие интерес яркой цветной обложкой. Сначала они продавались незаконно, на собственный страх и риск продавца-посредника, который либо закупал их у подпольных штамповщиков и реализовывал, либо сам занимался переводом и тиражированием оригинальной копии фильма, привезенной из-за рубежа. Прибыль во много раз покрывала затраты и, очевидно, стоило рисковать ради ощутимых доходов. Затем вполне прогнозируемо «пиратский» видеорынок за каких-то два года охватил всю Россию. Через четыре года «пиратские» видеокассеты уже продавались вполне законно в обычных магазинах. Еще через год стали появляться специализированные магазины. Распространение «пиратских» копий зарубежных фильмов стало крайне выгодным бизнесом. Его доходы также позволили создать прочный коррупционный «барьер», чтобы участникам этого рынка отгородиться от обвинений в незаконных действиях, которые в больших количествах поступали от зарубежных компаний, владеющих авторскими правами на тиражируемые «пиратами» фильмы.

Финансовый успех бизнеса по незаконному распространению зарубежной видеопродукции в основном опирался на неудовлетворенный интерес отечественного зрителя первой половины 90-х гг. к западным фильмам — американским и европейским. Ведь кино как увлекательное и развлекательное зрелище, как вид досуга никто в России не отменял. Кроме того, сыграл свою отрицательную роль и распад отечественной киноиндустрии. Когда после еще одной революции кинематограф в нашей стране вступил в полосу финансового и идейно-эстетического кризиса, кинопроизводство практически атрофировалось, и зритель принялся замещать отсутствие отечественных фильмов зарубежной кинопродукцией. Теперь ее было в избытке, что позволило массовому потребителю наконец-то осознать, насколько выше качество зарубежных фильмов по сравнению как с советскими, так и с изредка появлявшимися на экранах российскими фильмами.

Разумеется, рядовой зритель, пришедший в кинотеатр или купивший на рынке видеокассету, не мог осмыслить профессиональные тонкости при создании эффектного зарубежного кинозрелища. Его, в первую очередь, манило другое: *приобщение к недоступному ранее продукту потребления*. Новизна этого продукта в сравнении с образцами советского кино незаметно оказывала сильнейшее психологическое и идеологическое воздействие: возникло ощущение свободы выбора, возникло чувство причастности к западным ценностям, возрастала самооценка рядовым зрителем самого себя как человека свободного государства.

На фоне эйфорического приобщения населения всей страны в начале 90-х гг. даже не к шедеврам мировой кинематографии, а к фильмам категории «Б» пришло осознание того, что фильм — это *в большей степени товар, чем произведение искусства*. И, как любой товар, *фильм можно и нужно выгодно продать*, превратив в доступный рядовому зрителю продукт общественного потребления. Итогом такой ситуации стала эстетическая переориентация потребностей массовой зрительской аудитории в масштабах всей страны. «Пираты», которые стремились быстрее получить прибыль, закономерно старались завезти в Россию «дешевое» кино. Его легче было достать, потому что такие фильмы были далеко не лучшего качества и по меркам зрелищности, и по меркам художественно-эстетическим.

Этим, сами того не подозревая, «пираты» снизили «планку» мирового кино как искусства в глазах российского потребителя. Простоту, явную надуманность, а чаще всего просто глупость «историй», примитивность актерских работ и режиссуры зритель, однако, принял за новый стандарт в мировом кинематографе. А поскольку даже в таком виде зарубежное кино выгодно отличалось от советского, его образ и выбрали как шаблон для создания «нового российского кино».

От развернувшегося огромного российского рынка западным компаниям лучше не стало, поскольку доходы от «пиратских» продаж они так и не получали. Известия о новом открывшемся перспективном рынке видеопродукции подтолкнули нескольких зарубежных дистрибьюторов к открытию своих сетей в нашей стране. Однако прибыль от официальных продаж видеопродукции была мизерной, поскольку окупаемая цена продукта в ли-

цензионном варианте в несколько раз превышала цену того же фильма на «черном» рынке. Ситуацию усугубляло тотальное незнание рядовыми людьми специфических понятий «лицензия», «правообладатель», «оригинальная копия» и т. д. Покупатель верил продавцу, продающему на рынке товар. К тому же, только единицы потребителей хотя бы раз видели своими глазами настоящий лицензионный продукт. Остальным сравнивать было не с чем, и поэтому покупали то, что было ближе и дешевле.

Рынок того, что «ближе и дешевле», был поистине гигантских масштабов. К середине 90-х гг. он практически похоронил под собой систему советского кинопроката, которая стала финансово невыгодной. Домашнее кино (так называемое «home movie») прочно вошло в моду, и отечественный зритель предпочел смотреть фильмы дома, а не идти в кинотеатры, которые стали поднимать цены на билеты, чтобы хоть как-то компенсировать массовую «утечку» зрителя. Вскоре это привело к их полному банкротству. Кинотеатры стали распродаваться под кафе и клубы, многие из которых затем сами обзавелись своими небольшими видеосалонами.

Этот период, весьма длительный (более десятилетия, и остаточные его признаки можно заметить и сегодня), я бы обозначил как «вторая волна» постсоветского кинематографа. Почему же не «первая»? С моей точки зрения, «вторая волна», хоть и более заметная, но не самая значимая в коренной «перестройке» отечественного кинематографа, потому что связана, в первую очередь, с факторами рыночной экономики, усиленно насаждавшейся во всех сферах постсоветской России, в том числе и в сфере культуры.

Гораздо важнее происходившие преобразования в самом киносообществе, изменения внутри института кинематографа. Именно с этими процессами связана «первая волна» постсоветского кинематографа.

На главных киностудиях страны фильмопроизводство практически остановилось. Многие отечественные кинематографисты безуспешно пытались хоть как-то сохранить остатки советского кинопроизводства, чтобы не потерять работу. Исчезали кинотеатры, исчезала сама возможность снять полноценную кинокартину, требующую немалых финансовых затрат. Государство уже не справлялось с финансированием отечественного ки-

нематографа. Кино фактически перешло в разряд частного или подпольного производства в домашних условиях и стало выходить сразу на видеоносителях.

С конца 1991 г., в переходный период от советского кино к постсоветскому, в отечественном кинематографе зарождаются стихийные факторы того, что впоследствии будет названо зарубежным словом «продюсерство». Как это не покажется странным, возникновение института продюсерства в России связано с фильмами профессиональных и полупрофессиональных режиссеров-маргиналов, которых по той или иной причине отвергло советское Госкино. Именно у них после распада СССР появляется возможность беспрепятственно создавать собственное кино, преимущественно дешевое, авторское. Никто пока не предвидел грядущего впоследствии кризиса всего отечественного фильмопроизводства, и свобода творчества казалась вполне реалистичной и реализуемой идеей.

В это же время функция контроля за всеми процессами создания фильма переходит от государства в частные руки. Стоит отметить, что на данном этапе эту функцию брали на себя люди вполне кинематографически образованные. Повторюсь, в первой половине 90-х гг. появление персон, которые брались следить за постановкой фильма, доставать где-то на нее средства, — все это не было мерами спасения отечественного кинематографа из кризиса, а воспринималось лишь как расширение жанровых и авторских границ в российском кино. Вчерашние кинематографисты, у которых хватило смелости объявить себя «продюсерами», стали организовывать те самые творческие объединения, которые впоследствии назовут продюсерскими компаниями, а ближе к концу 90-х — просто кинокомпаниями. Не переставало выпускать фильмы и государство, хотя их количество стремительно сокращалось.

По сложившимся позже обстоятельствам в отечественной киноиндустрии, перспективные замыслы первых российских продюсеров столкнулись с мощной стеной зарубежной «пиратской» видеопродукции. Конкуренция была бесперспективной, и быстро сдающие свои позиции отечественные объединения вынуждены были либо завершить свое существование, либо принять вынужденное решение создавать свое кино по шаблонам зарубежного. Появляются первые попытки разбавить зарубежную продукцию

на наших рынках отечественными «видеоподелками», названными в целях саморекламы «новым русским кино».

Константин Эрнст: «1992-й — тот момент, когда все стартовало и когда не была реализована очень перспективная модель. Причем по объективным причинам: решения принимались людьми, которые в принципе не могли сделать верный выбор. <…> Люди, принимавшие в 1992-м глобальные решения, сами генерировали ошибку. Они не могли принять правильного решения, они были «не те» люди. Это проблема «не тех» людей»[4].

Внезапный спрос на данную продукцию вызвал мгновенное увеличение количества творческих объединений и выпускаемых ими фильмов. Режиссерами, продюсерами, актерами и сценаристами начали объявлять себя люди, никогда этим профессиям не учившиеся. Видимая легкость вхождения в разваливающееся киносообщество принесла с собой такой же мгновенный спад качества отечественных фильмов. Их стало настолько много, что отечественный зритель на время решил, что постсоветский кинематограф вполне безболезненно пережил кардинальные изменения в стране. По данным социологических исследований, приведенных на сайте www.kinopoisk.ru, с 1991 по 1995 г. включительно только зафиксированных отечественных фильмов было 1975. Подавляющее большинство из них выходило прямо на видео, не прокатываясь в кинотеатрах.

Это, однако, не привело к желаемому результату: освобождению рынка от зарубежного кино. Наш зритель, хотя и был нетребователен, но даже он быстро смог отличить настоящее от подделки и тут же от нее отгородиться. Отныне, если на кассете стояла надпись, означавшая, что кино отечественное, то такая видеопродукция теряла все шансы быть проданной в ближайшее время. Даже «пираты» вскоре отказались от распространения нашего «нового российского кино».

Константин Эрнст: «Кино умирало, и тут не только в экономике дело. Кино ведь должно проговаривать время, а то время нельзя было ни проговорить, ни ухватить, ни разглядеть толком»[5].

Ушли обратно в подполье многие профессиональные кинематографисты, отказавшись от попыток самостоятельного творчества. Практически все созданные в это время кинообъединения распались. Лишь немногим удалось выдержать спад «первой

волны», во многом благодаря именно профессиональным знаниям и терпеливому анализу быстро изменяющихся тенденций как отечественного, так и мирового кинорынка.

После очевидного провала первых попыток создать отечественное кино по схеме зарубежного, кинобизнес отнюдь не перестал быть прибыльным делом. Качество зарубежной продукции росло, захватывая новые территории по всему миру. Европа и Америка уже не казались российским обывателям такими далекими и неприступными, и многие энтузиасты смогли по-новому, более тщательно оценить систему зарубежного кинопроизводства. И вопрос теперь сводился лишь к иному подходу, к проблеме, с которой столкнулись первые отечественные продюсеры.

К концу 1995 г. термин «продюсер» наконец появляется в постсоветском кинематографе в том значении, которое в него вкладывают западные кинематографисты. Французский продюсер, в 1990-е гг. активно сотрудничавший с русским «киноандеграундом», вспоминал:

> **Марк Рюскар**: «Маленькая деталь: понятие "продюсер" никогда не существовало в России. Были большие студии с директорами, которые распоряжались государственными деньгами. Режиссер не думал ни о публике, ни о рентабельности фильма, потому что экономика была коммунистическая. Если фильм не нравился, цензура просто запрещала его, да? Если фильм пользовался успехом — это все равно было без хороших последствий для режиссера, потому что он свою работу уже завершил. Большие деньги на успехе зарабатывал не он. Но во всем мире для того, чтобы сделать кино, нужны двое — продюсер и режиссер. Годар называет их отцом и матерью. А раз есть пара — есть и споры, конечно»[6].

Итак, к 1996 г. в постсоветском кино появляется очевидное разделение обязанностей. Режиссеры возвращаются к своей профессиональной деятельности, тогда как все организационные и финансовые вопросы и решения берут на себя люди, ставшие теперь настоящими продюсерами, в прямом понимании этого слова. Я не утверждаю, что разделение обязанностей произошло мгновенно и повсеместно. Были разные варианты как до, так и после. Я беру этот год за основу, поскольку в этом году начинаются съемки этапного для периода «второй волны» фильма «Брат» (1997) режиссера Алексея Балабанова и продюсера Сергея Сельянова. Именно с него начинает своё видимое суще-

ствование кинокомпания «СТВ», появившаяся на свет, однако, намного раньше. Конечно, и до «Брата» в постсоветском кино были фильмы заметные, получившие признание, как рядового зрителя, так и киноведов: «Утомленные солнцем» Н. Михалкова (1994), «Мусульманин» В. Хотиненко (1995) или «Особенности национальной охоты» А. Рогожкина (1995). Но именно фильм «Брат» вызвал наибольшее количество положительных отзывов, мгновенно разлетелся на цитаты и приводился в качестве главного довода того, что отечественное кино живо и ему есть, о чем рассказать. Фильм побил рекорды видеопродаж, на много позиций превысив тираж проданных видеокопий любого другого зарубежного фильма, не говоря уже об отечественных. И до сих пор этот фильм считается этапным для российского кино.

> **Константин Эрнст**: «Вот я посмотрел последнюю балабановскую картину "Мне не больно". Ну, что? Мне не больно. А на "Брате" было больно»[7].

Столь успешного сотрудничества продюсера и режиссера нельзя было не заметить, и Сельянов становится практически первым отечественным продюсером, чей статус и чье влияние на новый постсоветский кинематограф признали не только зрители, но и кинематографисты. Термин «продюсер» входит в обиход современного отечественного зрителя. Многие все еще не понимают назначения и род деятельности продюсера, но его весомый вклад в качество кинопродукции теперь становится явным. Вершиной целесообразности новых путей развития в российском кино стал «Сибирский цирюльник» Никиты Михалкова, где благодаря необычному для того времени альянсу государственной поддержки и зарубежных инвесторов, вложивших в проект огромную по тем временам сумму, на выходе получился вполне состоятельный по всем художественным параметрам фильм: и с точки зрения зрелищности, и с точки зрения кино как искусства. В этом фильме было ощутимым приближение отечественного продукта к западным стандартам, что дало повод рядовому зрителю поверить в отечественную киноиндустрию, а для кинокомпаний послужило толчком к новым амбициозным проектам. Появляется надежда на взаимодействие продюсера и государства при работе над фильмом как на равнозначную замену исчезнувшему Госкино.

Однако исчезновение целостно-идеологического базиса разрушило некий «коридор», рамки, без которых отечественный кинематограф начал терять свое лицо в мировом кинопроцессе. Каждый режиссер становился сам себе идеологом и Художественным советом в одном лице. В результате средства — частные и государственные — начали растрачиваться на неоднородные по художественным достоинствам проекты, часто вообще сомнительные. И снова отечественный зритель сказал свое веское «нет» российским «киноподелкам». К началу 2000 г. государство, стремясь сохранить отечественную киноиндустрию, ищет для разрушающегося вида искусства варианты спасения. Начинается «третья волна» постсоветского кино.

Понимая, что теперь ни в коем случае нельзя пренебрегать запросами массового зрителя, государство пытается привлечь на свою сторону крупнейших режиссеров советского кино, чтоб хоть как-то выдержать качественный профессиональный уровень фильмов, заданный зарубежным кинематографом. И оказалось, что известные режиссеры советского периода, такие как Кира Муратова, Алексей Герман, Александр Сокуров, Андрей Кончаловский, которые могли бы, возможно, составить хоть какую-то конкуренцию западным фильмам, посчитали себя режиссерами вне публики. Они творили свое кино, игнорируя запросы зрителя, и идти ему навстречу не желали. Пренебрежение лучших советских режиссеров к зрителю было особенно заметным для западных кинематографистов, с ними сотрудничавших:

> **Марк Рюскар**: «В отличие от России, у нас правовое государство. Каждый француз уважает и соблюдает свои законы. Продюсер всегда соблюдает авторские права режиссера. <…> У нее (Киры Муратовой. — *А. М.*) в голове было только одно: "Публика меня не интересует". Мы не хотели это услышать до начала съемок — она нам повторила это в конце. Муратова считает, что снимает кино для себя. Как-то мы ругались с ней, и она мне сказала очень ясно: "Вы — просто зритель. Я сняла свою картину. Даже если вы не захотите мне заплатить, я поеду обратно в Одессу, забуду вас, — и все". И так поступали с продюсерами почти все советские режиссеры, даже с иностранными»[8].

Не заручившись согласием с мэтрами советского кино, государство идет на вынужденное сотрудничество с частными кинокомпаниями на взаимовыгодных условиях. *Государство*

получает возможность восстанавливать кинематограф как государственный институт и вкладывает в наиболее выгодные проекты большие деньги фактически безвозмездно. Продюсеры разделяют свои полномочия по управлению кинопроектом с государством (благодаря чему, кстати, и появляются такие промежуточные профессии, как исполнительный продюсер, ассоциированный и так далее), получая взамен минимальный риск потери своих средств, а в случае успеха проекта немалую прибыль. Таким образом, совсем не обязательно иметь профессиональное образование, чтобы стать кинопродюсером. Для того чтобы официально пользоваться деньгами государства, свой бизнес нужно просто легализовать.

С этого исторического для России момента в киноиндустрию легально приходят люди, далекие от понимания кинематографа не только как значимого искусства, но и как сложнейшего эстетико-социального процесса, имеющего огромное влияние на культурную составляющую жизни молодого населения России. В кино приходят бизнесмены.

Константин Эрнст: «Успех игрового русского продукта вскружил голову огромному количеству чудаков, которые ничего не поняли. Они просто пришли заработать деньги. Все стали решать свои проблемы за счет увеличения количества. И сразу драматически обрушилось качество, и это стало никому не нужно»[9].

Так, с начала XXI в. в России формируется «третья волна» постсоветского кино, отмеченная наибольшим за весь постсоветский период количеством основанных частных кинокомпаний. Эта волна подвела итоги предыдущих периодов и позволила заглянуть в ближайшее будущее российского кинематографа и России в целом.

Отечественный продюсер как стратег

Нельзя не проанализировать еще один не менее важный для развития постсоветского кинематографа и понимания специфики российского продюсерства факт. Когда внешние границы России открылись, страна очень быстро наводнилась тем, что раньше было под запретом или невозможно было достать. Как это ни банально, запретный плод сладок. Россия едва не утонула в разнообразии осуществившихся желаний. Вещи, книги, украшения, техника, машины — все, что создавалось странами с иным

уровнем жизни и другими культурными традициями, — со всех сторон устремилось в нашу страну. И снова, как при Петре Великом, иностранные «диковины» стали вытеснять собой нашу национальную культуру. Эйфория отечественного потребителя от ощущения свободы выбора позволила многим иностранным вещам, традициям и особенностям быта заменить собой советский уклад жизни. Россиянам это нравилось только потому, что так было принято за рубежом. Поверхностное ощущение комфорта полностью вытеснило мысли о глубинных смыслах этой трансформации в национальном масштабе. А причиной этому стали все те же «пиратские» зарубежные фильмы класса «Б», зародившие в массовом отечественном зрителе жажду обладания тем новым, безумным и эффектным «иным» миром, который так умело создавала на экране зарубежная киноиндустрия.

Продюсеры, очевидно, поняли, что количеством не перекрыть низкое качество отечественных фильмов, хлынувших на российские экраны к концу 90-х гг. Процесс переориентации вкусовых и эстетических предпочтений массового зрителя был давно уже запущен теми же «пиратами», и теперь стал необратим. С. Сельянов в интервью «Независимой газете» говорит:

> «Вообще КПД кино очень низкий, и это нормальная ситуация. Кажется, Доджсон сформулировал закон: 90% всего, что делается, — полное… К кино это тоже относится»[10].

Когда в советское время Госкино финансировало фильмы заведомо «провальные» в коммерческом смысле, оно в некотором роде шло на это сознательно, поскольку деятели кино обязаны были участвовать в формировании общественного сознания, т. е. создавать идеологически выдержанные ленты. Этой же цели служила развитая система жанров в советском кино. Реклама в подобных условиях не требовалась: свой зритель сам найдет «свое» кино.

Но после распада СССР и господствующей идеологии ситуация в кинематографе изменилась. Новой российской власти стало невыгодно тратить большие деньги на кино, которое не вернет вложенных средств. Примеряя на себя голливудскую модель, продюсеры уяснили: только масштабное, эффектное и дорогое кинозрелище способно вернуть зрителя в кинозалы и оживить кинопрокат. Ради такого фильма можно потратиться и на рекламу.

Дешевая же картина — будь то драма, комедия, мелодрама или артхаусное экспериментаторство — сама по себе не окупится.

Владимир Досталь: «Русский блокбастер возник, потому что долгое время перед нашими глазами и мимо наших ртов проносилось огромное количество русских дензнаков, прямиком направленных на производство и процветание блокбастера американского»[11].

Нельзя забывать и еще одного важного фактора, позволившего рекламному бизнесу в России за короткий срок вырасти до невероятных размеров: появление новых информационных технологий, резкий скачок в развитии телевидения и распространение Интернета. Аудитория потенциальных потребителей возросла в разы, что позволило даже самым дорогим рекламным проектам быстро окупить себя.

Павел Лунгин: «Налицо манипуляция общественным мнением, которая и заставляет людей смотреть эти фильмы. И Первый канал является здесь абсолютным чемпионом <…> Зрителю теперь не важно, что он видит в кино, а важно то, что он принимает в этом участие. Зритель тоже является участником этого таинства, и ему — с помощью рекламы — дают это понять. Влияние рекламы на массовое сознание сейчас грандиозно»[12].

Самым ярким примером последних лет является фильм «Ночной дозор» режиссера Тимура Бекмамбетова и продюсера Константина Эрнста. Прежде всего, бросается в глаза процесс взаимодействия ТВ, кино и рекламы. Подобная интеграция, закономерная для современных аудиовизуальных видов искусств, влияет на постановки зрелищных фильмов — блокбастеров — и, в частности, скажется на продолжении самого «Ночного дозора», — «Дневного дозора».

Фильм «Ночной дозор» — это экранизация серии книг известного отечественного фантаста С. Лукьяненко. Проект изначально задумывался как сериал для Первого телевизионного канала. Но продюсер Константин Эрнст решил выпустить фильм в кинопрокат. Риск был очень большой. Но даже при самом пессимистическом раскладе создатели фильма мало что теряли. Во-первых, масштабная реклама на центральном телеканале своего же фильма — залог того, что информация дойдет до большинства зрителей, и премьера состоится. Во-вторых, в случае неудачи киноверсии остается вполне прибыльный телевизионный прокат

с последующим изданием на видеоносителях, который сведет возможные финансовые потери к минимуму. Надо отдать должное смелости и риску Константина Эрнста, а вовсе не к качеству фильма, подобная бизнес-схема сработала очень четко.

Павел Чухрай: «Успешней всех как продюсер заявил о себе, конечно, Константин Эрнст со товарищи… Он человек талантливый, динамичный, владеющий профессией <…> Он владеет технологией продвижения кинематографического продукта и… ресурсом своего телевизионного канала <…> Но стратегию должны определять не «блокбастеры», а среднебюджетное добротное кино <…> Надо развивать индустрию»[13].

На конкретном примере успешного фильма мы видим, что современный профессиональный *российский продюсер, в первую очередь, озабочен разработкой механизмов, актуализирующих экономическую составляющую киноиндустрии, и лишь потом занят ценностно-эстетического поисками выпускаемого продукта.*

Константин Эрнст: «Так вот, если мы с Толей (Анатолий Максимов, сопродюсер "Ночного Дозора". — *А. М.*) кем себя и считаем, то "драгдилерами" нового русского кино. Мы подсадили молодую аудиторию на эту "отраву"»[14].

Свое мнение высказывает на этот счет и Джерри Брукхаймер в интервью газете «Ведомости»:

«Для небольших картин хорошие рецензии важны, они необходимы для хороших результатов в прокате, а плохая критика может навредить. Если же речь идет о больших картинах, например "Человеке-пауке", они могут писать все, что угодно. Все равно люди пойдут смотреть этот фильм. Если зрителю интересно это кино и он хочет его посмотреть, то его не остановит ни один критик»[15].

Не правомерно ли это заявление и для нынешних отечественных блокбастеров? Теория «большого фильма» и правда действует практически безотказно, несмотря на часто сомнительное эстетическое и профессиональное качество продукта. Тогда как более «мелкие» картины, как правило, подвержены куда большим влияниям извне, включая и критику. Понятно, что в России ни один блокбастер не обходится без финансирования со стороны государства. Как, впрочем, и практически любой отечественный фильм. Но в условиях отсутствия целенаправленной политики,

поддерживающей малобюджетное кино, у нас в принципе невозможно вернуть затраты на фильм. Хотя хорошо сделанная российская мелодрама вполне могла бы окупиться на рынке DVD-продукции — при условии грамотной политики на этом «участке фронта».

Право интеллектуальной собственности сегодня неразрывно связано с явлением «пиратства», достигшим в России немыслимых масштабов. Суммы, которые «пираты» получают за незаконную продажу какого-нибудь отечественного фильма, легко покрыли бы расходы на создание самого этого фильма. Иногда в несколько раз. Теоретически, это та самая финансовая возможность создавать малобюджетное и разножанровое «семейное» кино, не боясь, что оно не окупится в кинопрокате. На практике эта ситуация повторяет «опыт» зарубежных компаний 90-х гг., тщетно пытавшихся отстоять свои права на собственную кинопродукцию, незаконно тиражируемую. Но «пиратский» рынок только укрепил свой «защитный барьер». Очевидная защита интересов «теневого кинорынка» на высшем уровне государственной власти до сих пор позволяет «пиратам» составлять очень сильную конкуренцию легальной кино- и видеопродукции. Финансовая прибыль от подобной конкуренции ежегодно наносит огромный ущерб государству и кинопроизводителям.

Россия, в отличие от западных стран, в этой ситуации оказывается наиболее уязвимой. Кинопрокат в России, практически исчезнувший после развала СССР, до сих пор не может даже подняться до уровня советского периода. В чем же причины?

На первом месте, без сомнения, стоит качество продукта. Только «хорошо сделанные», качественные и конкурентоспособные отечественные фильмы могли бы потеснить в прокате зарубежные картины. Однако пока этого не случилось. Для Запада постсоветская Россия представляла собой огромный рынок сбыта. Зарубежные инвесторы с конца 90-х гг. стали вкладывать средства в восстановление российского кинопроката, четко прописывая в договорах с отечественными владельцами количество прокатных часов и свой процент от прибылей. Договоры были, в первую очередь, выгодными для инвесторов, но не для нас. Однако лучше хоть что-то получать от этого бизнеса, чем совсем ничего.

Константин Эрнст: «Спору нет, мы все должны быть бесконечно благодарны Голливуду: это за голливудский счет кино верну-

лось в кинотеатры, откуда его выжили мебельные магазины и автосалоны, это Голливуд заставил ленивых толстозадых российских кинематографистов снимать, монтировать, делать спецэффекты — разговаривать на языке, который тинейджеры понимают и другого понимать не хотят»[16].

Со временем качество некоторых отечественных фильмов «третьей волны» стало вполне приемлемым, чтобы составить кинопрокатную конкуренцию западным картинам. Это была очевидная заслуга многих продюсеров, взявших в свои руки руководство не только кинопроизводством, но и кинопроцессом. И хотя таких картин было еще очень мало, рядовой зритель постепенно привыкал к мысли, что за качество фильма отвечает именно продюсер. Так лучшие российские продюсеры осознанно подходили к своим профессиональным задачам, точно так же, как и их голливудские коллеги. Так чем должен заниматься современный продюсер?

Джерри Брукхаймер: «Представьте себе футбольную команду. У нее есть владелец — в Голливуде это студия. А еще у команды есть менеджер — он нанимает игроков и тренеров, обеспечивает их всем необходимым. Вот это — я. Я привожу людей в проект и отвечаю за все, что с ними происходит»[17].

Сергей Сельянов: «Деньги — вовсе не главное. Главная задача продюсера — сделать правильный выбор идеи, режиссера и сценария. Все остальное вторично — работа с деньгами, дальнейшая жизнь фильма, кинопрокат, ТВ»[18].

Как известно, придумать интересную «историю» — самая большая проблема любого искусства, в основе которого лежит повествование. В Голливуде тратят огромные деньги на поиски рассказов и историй, рассылают агентов по всем городам и провинциям Европы и Америки, отсматривают все современное кино в поисках любой новой идеи. Так, к примеру, был найден в своё время роман М. Митчел «Унесенные ветром», а сегодня величайшей удачей считаются экранизации романов для детей англичанки Джоан Роулинг, придумавшей «истории» о мальчике-волшебнике Гарри Поттере. В России же буквально до недавнего времени всерьез считали, что высочайший уровень отечественной классической литературы прошлого автоматически обеспечит и уровень кинодраматургии. Но на новом витке развития кинематографа для постановки зрелищных фильмов для массо-

вой аудитории, которые в состоянии окупить затраты на проект, не говоря уже о прибыли, — «истории» нужны другие. В кино XXI в. отечественная сценаристика оказалась не в состоянии профессионально удовлетворить этот спрос.

Джерри Брукхаймер: «Самое важное — это хороший сценарий. Без него ничего невозможно, это основа фильма. Без хорошего сценария фильм не получит финансирования и не получит звезд на главные роли. На первом этапе производства сценаристы — это самые важные люди»[19].

Константин Эрнст: «99% русских фильмов снимается по сценариям, которые нельзя запускать. Которые несовершенны до крайней степени»[20].

Другое важное по значимости место занимает кинопрокат, который весьма зависит и от качества фильмов, и от аудитории — ее состава и запросов. Кинопрокатная «жизнь» в кинотеатре каждого фильма по ряду причин очень коротка, а прокатчики любой ценой стремятся обеспечить себе хоть какую-то прибыль. Пока в России финансовые интересы прокатчиков преобладают над интересами создателей кинопродукта.

Вопрос: «Как распределяются доходы между участниками проекта после выхода фильма в прокат?»

Джерри Брукхаймер: «Всегда все зависит от того, на чьи деньги фильм снят. Студии получают больше всего от первых двух недель кинотеатрального проката. В первый уик-энд студии и кинотеатры заключают договоры по прокату в соотношении 90 к 10: студия забирает 90% сборов, кинотеатры получают 10%. После этого с каждой новой неделей доля студии снижается, сначала до 80% к 20%, потом — 70% к 30%. Соответственно, чем дольше фильм идет в прокате, тем больше на нем зарабатывают кинотеатры и тем меньше от него получают студии».

Вопрос: «В России кинопроизводители и сети кинотеатров работают по фиксированной формуле 50 на 50. При этом долю сборов еще забирают себе кинопрокатные компании. Кинопроизводители зачастую получают 35–45% кассы своего фильма. Вам такая схема кажется адекватной? Вы бы так стали работать?».

Джерри Брукхаймер: «Мне было бы невыгодно тратить свое время и силы, если бы я не был уверен в том, что получу ощутимую

прибыль. Описанная вами схема не дает кинопроизводителям возможности для роста»[21].

Российские продюсеры, осознавая безысходность ситуации, вынуждены подчиняться требованиям кинопроката. Последний сегодня преследует исключительно единственную цель — прибыль.

Сергей Сельянов: «Количество зрителей растет, а на серьезное кино как не ходили, так и не ходят. В 2000 году потенциальная аудитория артхаусного кино была 50 тысяч, так она по сей день не изменилась — 50 тысяч и остается. Причем я говорю даже не о наших артхаусных режиссерах, а о культовых именах мирового кино. Отчасти такая ситуация из-за неграмотного проката артхаусного кино, когда через две недели фильм изымается из проката, не успев собрать зрителя. Но зритель все равно за него не активно голосует, а залов в стране очень мало — полторы тысячи. Нужно как минимум три. Тогда, возможно, для серьезного кино найдут более «длинные» ниши. Если такая возможность будет, если кинотеатры увидят, что здесь пахнет деньгами, они прокатывать будут сколько надо. А сейчас незачем»[22].

Отечественный продюсер как финансист, или Особенности национальной прибыли

Помимо чистого бизнеса и денежных гонок, кино издавна было призвано нести в массы ценности культуры, которые часто «упаковывались» в разные жанры и виды кино. Сегодня критерии искусства чрезвычайно размыты. Кино превратилось в доходный бизнес, деньги завладевают умами не только тех, кто за кадром, но и тех, кто в кадре. Присутствие в фильме «звезды», как известно, повышает его рейтинг, посещаемость зрителем. Что нового отечественному кино и шоу-бизнесу дал активно внедряемый культ «звезд» помимо баснословного роста «звездных» гонораров?

Понятно, что бюджет фильма с участием «звезды» дорожает. Но в Голливуде «звезды получают огромные деньги потому, что они их отрабатывают. Звезды обеспечивают фильмам успешные премьеры. Если в твоем фильме снялась большая звезда и за первый уик-энд он собрал $100 млн, то это во многом заслуга звезды. Если

фильм не очень хорош, то потом сборы сильно упадут, но звезда свой гонорар уже отработала»[23].

В России очень быстро сформировался телевизионный рынок, который невероятно упростил отношение к профессии как со стороны режиссеров, так и со стороны актеров. У нас фактически нет разделения среди актеров на кино- и сериальных актеров, которые совершенно по-разному существуют в кадре. Помимо этого объем телевизионных сериалов постоянно требует притока новых ресурсов, режиссеров и продюсеров. Очень часто у нас отсутствующих режиссеров заменяют продюсерами, в сферу деятельности которых совсем не входит режиссура фильма. В отечественном кинематографе проявляется западная схема получения дохода от кинобизнеса, но при этом исключаются художественно-эстетические аспекты, которые требуют внушительных денежных затрат — на время и труд высокооплачиваемых профессионалов. В итоге продюсер руководит исключительно механизмом по зарабатыванию денег.

Кирилл Серебренников: «Нынешние продюсеры стали заложниками не слишком умных установок-предубеждений. Режиссеров бьют по рукам: не дай бог, ничего индивидуального, авторского. Это якобы снижает рейтинг. Требуется вычислить формулу успеха или, на худой конец, соответствовать уже имеющимся формулам»[24].

Что остается в этом случае для кинематографистов, приверженных кино как искусству? Либо уходить в подполье, в «артхаус» с его дешевым производством и полуподвальным прокатом, либо искать альтернативные варианты, устраивающие и режиссера, и продюсера.

По-разному относятся к финансовой составляющей российские и голливудские продюсеры. В Америке жестче контроль, и не только государственный, частные инвесторы в кино (каковыми в США, как известно, выступают банки и корпорации) очень зорко следят за распределением своих средств и очень строго наказывают виновных. В России продюсер — тот, кто владеет деньгами — априори знает, что прибыли с фильма не будет. Так почему же он берется за этот бизнес? Вливания государственных средств, якобы финансирующих современную российскую киноиндустрию через продюсерские фирмы, достаточно быстро выходят из-под контроля государства. И отчета о потраченных

средствах не будет. Или они будут неверными. Ясно, что бесконтрольными остаются, во-первых, процент от этой суммы, который оседает в продюсерской фирме, и, во-вторых, проценты, которые отдаются людям, делающим так, чтоб эта информация навсегда осталась закрытой. Что остается на фильм?

> **Сергей Сельянов**: «Продюсер собирает деньги на несколько лет — с фондов, с государства. Насобирают нерискованный бюджет, так называемые soft money. Это деньги, которые в случае неуспеха не надо возвращать. Не получилось — ну что поделать. И вот, когда они уже полностью застрахованы, начинают снимать кино. У нас в основном берут деньги у Федерального агентства, которое дает миллион долларов на фильм, и снимают фильм за 700 тысяч, например. Остальное кладется в карман. Но за 700 тысяч снять нормальное кино сейчас невозможно. Поэтому снимают ненормальное, потом не выпускают его в прокат, не дают ему жизни, а продюсер покупает себе домик в деревне»[25].

Так почему же в Европе и в Америке за год делают столько же полнометражных кинофильмов, сколько в нашей стране за год делают сериалов? Помимо удобных соотношений «производство-продажа», о которых говорит Сельянов, наши продюсеры прибыль от проката практически никуда не вкладывают. Продюсеры в России — это, прежде всего, частные предприниматели. Они не состоят ни в каких крупных кинокомпаниях или в производственных студиях, т. е. таких, которые целиком и полностью технически оснащены, как в советское время «Мосфильм» или «Ленфильм». У нас все студии — это просто названия: студия или кинокомпания такая-то… Если на Западе за этими названиями стоят внушительные площади съемочных павильонов, технических отделов, огромное количество людей, начиная от продюсеров, менеджеров различных профилей, кинематографистов всех специальностей и заканчивая дольщиками, осветителями и рабочими площадок, то за нашими названиями стоит один-два человека, назвавшихся продюсерами, потому что через них проходят большие деньги. На Западе основная статья по расходу прибыли — это вложение в следующие проекты, некий «круговорот капитала». У нас же эта прибыль фактически уходит в семейный бюджет продюсера: на машину, на дачу, на курорты… А дальше они снова ждут финансирования. И снова будет задействована та же схема.

Как известно, любой прорыв — в бизнесе ли, в науке, или в культуре — это всегда большой риск, прыжок в неизведанное. Америка и Европа сотни лет живут по законам рыночных отношений. Для нашей страны таким прыжком должен был стать 1991 г., когда распался СССР. В Советском Союзе кинопроизводство структурировались Госкино. Однако после 1991 г., когда последовали обвал за обвалом, локальные войны, экономические и социальные кризисы, люди стали жить «днем сегодняшним». Каждый выживал в одиночку и был сам за себя. Каждый хотел заработать денег для своей семьи на тот случай, если все повторится снова. Не являются исключением и чиновники от кино.

Сравнивая традиции киноимперий — советской и американской — стоит учитывать менталитет и историческое своеобразие обоих. Если для американского бизнесмена важным фактором успеха является престиж страны и его собственный вклад, то российский бизнесмен пока еще не ставит процветание своей страны выше своего собственного. Подавляющее большинство продюсеров снимают неконкурентноспособное кино. И культурное наследие страны их не волнует.

Сегодня Интернет дает возможность любому пользователю свободно высказываться по любому поводу и оценивать все, что его интересует. В свою очередь социологические институты, составляющие опросы, хит-парады, топ-листы, активно исследуют сайты с комментариями, осмысляя разнообразное мнение рядовых граждан о той или иной сфере общественной жизни. С недавнего времени многие менеджеры, администраторы, продюсеры стали делать поправки в своих проектах, учитывая пожелания массового зрителя.

В Америке уже давно существует традиция при запуске каждого масштабного кинопроекта обсуждать с посетителями киносайтов сценарии, эскизы, кастинг. Отклики посетителей зачастую влияют на окончательные решения киностудий. В России эта область еще мало изучена, но и она завоевывает признание. Естественно, зритель никогда не сможет завладеть полностью инициативой в создании фильма, да ему это и не нужно.

Но крайне важным остается следующее обстоятельство: *рейтинг фильма напрямую связан с финансовой составляющей*

нового проекта конкретного продюсера-имярека. Любой инвестор может легко найти в интернете мнение рядового зрителя, получить «социологический опрос» на последний фильм, и на основании этого решать, давать ли конкретному человеку деньги на следующий проект или нет.

Как показывает современная практика, грамотная реклама может привлечь зрителей в кинозалы на очередную зрелищную пустышку. Зрителям фильм может не понравиться, он соберет деньги, и эта цифра будет определяющей в резюме продюсера или режиссера. Таким образом, именно доходы от фильма определят дальнейшую творческую биографию режиссера-имярека, его способность (или неспособность) *принести большую прибыль*.

В заключение приведу высказывание известного американского продюсера, которое, как мне представляется, описывает целесообразные и «правильные» соотношения творчества и бизнеса.

> **Роджер Корман**: «Я думаю, люди, которые перестали делать настоящее кино, а стали делать на нем деньги, либо испугались, что им вскоре не на что будет жить, или осознали, что достигли вершины своего творчества, а, значит, никто не поддержит их новые безумные проекты, если они не принесут деньги. Я же тот, кто, вроде бы, как и все, делал картины, чтоб заработать… Однако я также очень люблю сам процесс создания фильма. Видимо, поэтому я все еще работаю. Потому что я наслаждаюсь этим <…>. Я снял "Небольшой Магазинчик Ужасов" за два дня и ночь, где-то за 30 000 $, и картину до сих пор смотрят. Она все еще популярна. Братья Уорнер (кинокомпания "Warner Brothers". — *А. М.*) сняли его ремейк за 25 миллионов. Это большой бюджет. Но картина прошла в прокате и вскоре забылась. Картина Братьев Уорнер за 25 миллионов $, снятая семь или восемь лет назад, так и не задержалась в истории. Моя картина, снятая за два дня лет 35 назад, все еще смотрится. И я думаю, что одна из многих причин в том, что хотя картина Братьев Уорнер и была очевидно больше, лучше, красивее, в ней не было того молодого задора, вдохновения и волнения от соприкосновения с величайшим искусством кино, с которым делался оригинал. И зритель почувствовал это…»[26]

С этими прагматическими и одновременно оптимистичными словами резко контрастирует печальный итог работы отече-

ственных кинематографистов «третьей волны»: за последние три года по итогам внутренних сборов в кинотеатрах России в десятку самых кассовых лент не вошел ни один российский фильм.

Примечания

[1] Материал из Википедии — свободной энциклопедии [электронный документ] http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/242503 (Дата обращения: 01.11.2009).

[2] MJ Simpson «Roger Corman» http://www.mjsimpson.co.uk/interviews/roger-corman.html (Дата обращения: 01. 11. 2009).

[3] Джерри Брукхаймер: «Я работаю только с талантливыми людьми» Инт. И. Филиппова [электронный документ] // Ведомости. 08. 05. 2007. http://www.vedomosti.ru/newspaper/article/2007/05/08/125429 (Дата обращения: 23. 12. 2008, подписка на электронную версию).

[4] Собеседник: Константин Эрнст. С Константином Эрнстом беседует редакция «Сеанса» [электронный документ] // Сеанс. 2006. № 29/30. http://seance.ru/n/29-30/portret-konstantin-ernst/sobesednik-konstantin-ernst/ (Дата обращения: 14.11.2009)

[5] Там же.

[6] Марк Рюскар: русский гений презирает продюсера, публику — всех… Инт. Л. Аркус [электронный документ] // Сеанс. 1994. № 9. http://seance.ru/n/9/limage-russe/mark-ryuskar/ (дата обращения: 14.11.2009).

[7] Собеседник: Константин Эрнст… // Указ. соч.

[8] Марк Рюскар: русский гений… // Указ. соч.

[9] Собеседник: Константин Эрнст… // Указ. соч.

[10] *Барабаш Е.* Особенности спинного мозга Сергея Сельянова // Независимая газета. 16. 04. 2008. С. 12.

[11] Что такое русский блокбастер? «Сеансу» отвечают… [электронный документ] // Сеанс. 2005. № 23/24. http://seance.ru/category/n/23-24/filmyi-proekt-russkiy-blokbaster/seansu-otvechayut/ (дата обращения: 15.11.2009).

[12] Там же.

[13] Там же.

[14] Собеседник: Константин Эрнст… // Указ. соч.

[15] Джерри Брукхаймер: «Я работаю только с талантливыми людьми» // Указ соч.

[16] Собеседник: Константин Эрнст… // Указ. соч.

[17] Джерри Брукхаймер: «Я работаю только с талантливыми людьми» // Указ соч.

[18] *Барабаш Е.* Особенности спинного мозга Сергея Сельянова // Указ. соч.

[19] Джерри Брукхаймер: «Я работаю только с талантливыми людьми» // Указ соч.

[20] Собеседник: Константин Эрнст… // Указ. соч.

[21] Джерри Брукхаймер: «Я работаю только с талантливыми людьми» // Указ соч.

[22] *Барабаш Е.* Особенности спинного мозга Сергея Сельянова // Указ. соч.

[23] Джерри Брукхаймер: «Я работаю только с талантливыми людьми» // Указ соч.

[24] Что такое русский блокбастер? …[электронный документ] // Сеанс. 2005. № 23/24. http://seance.ru/category/n/23-24/filmyi-proekt-russkiy-blokbaster/seansu-otvechayut/ (дата обращения: 15.11.2009).

[25] *Барабаш Е.* Особенности спинного мозга Сергея Сельянова // Указ. соч.

[26] MJ Simpson «Roger Corman» http://www.mjsimpson.co.uk/interviews/rogercorman.html.

А. Л. Казин

ИСКУССТВО, ПОСТ-ИСКУССТВО И НЕ-ИСКУССТВО

Искусство есть положение истины в творение
М. Хайдеггер

В поисках искусства

Итак, современное кино — как зрелищное, так и незрелищное — находится в сложном положении. Будучи одной из основных моделей культуры начала XXI в., оно и несет на себе все противоречия этой культуры, вместе с проблемами и энергиями породившего ее общества.

Название этой статьи включает в себя слово, отсутствующее пока в академических словарях. В самом деле, что такое «пост-искусство» — конец определенной художественной эпохи, кризис, декаданс, или — если называть вещи своими именами — что-то совершенно иное, чем *искусство* (art) в традиционном эстетическом его понимании? Нечто принципиально неописуемое и неосмысляемое в категориях науки эстетики? Но тогда нужен и другой термин для именования этой *другой* реальности. Как соотносится, например, с искусством тот расцвет «новой зрелищности» (видеосферы), которым многие философы и культурологи характеризуют конец XX — начало XXI в.? Как определить в эстетико-искусствоведческих понятиях гигантский цифровой фото-кино-видео-ТВ-комплекс, не говоря уже о технотронном космосе компьютерного сетевого пространства-времени — этот несомненный триумф научного прогресса, новых технологий, спецприемов и т. д., обещающих в близком будущем полную замену действительной (реально сущей) вселенной той или иной ее симуляцией, абсолютно свободной в своем онтологическом качестве, и вместе с тем послушной воле своего создателя-человека? Чего ждать от современного видеоарта, где действуют электронные двойники (клоны) давно ушедших из жизни людей,

а мера четкости изображения не зависит от того, *отражает* ли экранная картинка наличный предмет или *воображает* его? Работа над биологическим клонированием человека в развитых странах, как известно, запрещена, однако это не касается электронных опытов по созданию нового Голема-Франкенштейна, который, впрочем, уже неоднократно давал о себе знать и в литературе и в кино…

Прорывные процессы в способах конструирования чувственных артефактов имеют место, разумеется, не только в аудиовизуальной сфере. Начиная фактически с 1917 г. (дата выставления в Нью-Йорке знаменитой «скульптуры» М. Дюшана «Фонтан»), искусство XX в. практикует то, что впоследствии получило название «реди-мейд», — эстетику «готовой вещи», когда статус произведения искусства автоматически получает *любой* предмет, коль скоро он назван «картиной», «скульптурой», «симфонией», «спектаклем», и, соответственно, представлен на той или иной «артплощадке» — в музее, на экране, в концертном зале. Если писателю нашего времени захочется назвать «романом» телефонную книгу, он это сделает без всякого труда, ибо такова его авторская воля, помноженная на структурно-функциональную *неотличимость* художественного текста от нехудожественного. Установить строгие границы того и другого в 70-х гг. прошлого века надеялись структуралисты, однако к концу столетия такие попытки были по существу оставлены, ибо *сущность* искусства оказалась для подобных (в целом, позитивистских) методов неуловимой. В свое время знаменитый «лингвистический позитивист» Л. Витгенштейн писал, что искусство не имеет сущности, и о нем не следует говорить ничего, кроме простого эмпирического описания. Нынче теоретики постструктурализма прямо утверждают, что «фиксированная субстанция искусства распалась», а красота (она же истина и благо) является симптомом оставленного в далеком прошлом («за берлинской стеной») тоталитаризма. Вместо того чтобы опираться на принципы «произведения», «формы», «оригинальности», «воображения», «выражения» или «донесения истины посредством искусства», искусство становится «перформацией», «событием», «игрой» или «инсценировкой»[1]. Как раз по этой причине массовое сознание одинаково называет «литературой» Пушкина и Лукьяненко, «музыкой» почитается «Реквием» Моцарта и тяжелый рок, живо-

писью считается на равных «Мона Лиза» и «Черный квадрат», а «художественным кинофильмом» — все, что показывают в кинозалах…

Вот тут мы подходим к наиболее интересующему нас вопросу — а не пришло ли такое положение в непримиримое противоречие с самим *событием искусства*? Конечно, если считать «литературой» все, что написано буквами, то тогда и вопроса нет. Если одинаково почитать «музыкой» церковный хорал и дудочку скомороха (просто на том основании, что то и другое «звучит»), то всякая теория музыки излишня (ср. печальную участь скомороха в первой новелле «Андрея Рублева» А. Тарковского). Если театр — это просто актер на сцене, то к чему тогда все театральные системы, от древнегреческих котурн до Станиславского? Тогда все вышеперечисленное превращается в хэппенинг, перформанс, жест, функционирующий в роли искусства. Таков, кстати, один из главных критериев художественности в эстетике позитивизма: функция предмета в той или системе артмира («концептуализм»). Другой критерий — технология (кино — это то, что на экране или мониторе). Наконец, третий критерий — деньги (при развитом капитализме): искусство — это то, что продается в качестве искусства. Любой из перечисленных случаев — и тем более их совокупность — дает основание полагать, что к началу текущего столетия «историческая миссия (чья миссия? — *А. К.*) разборки любой разумно обоснованной целостности успешно выполнена»[2]. Наука, искусство, философия, нравственность, язык — все это разобрано, «разомкнуто из текста в контекст», и единственное, что их еще объединяет — это контакт (символическая регрессия) с хаосом, уничтожением, смертью[3]. Впрочем, об этом давно писал один из учителей нынешних «эстетов-танатологов» М. Бланшо: «Смерть вместе с нами совершает свое действие в мире; это та самая сила, что очеловечивает природу и возвышает существование до бытия, она пребывает в нас как самое человеческое, что в нас есть, она есть смерть лишь постольку, поскольку имеется мир, человеку же она ведома лишь постольку, поскольку он человек, и человек он лишь постольку, поскольку в нем совершается становление смерти <...> Разве смерть не есть высшее завершение свободы? В смерти заключена суверенность человека, свобода — это смерть»[4].

Событие искусства

В юриспруденции есть ключевое понятие «события преступления» — имело место правонарушение как таковое или нет? Наука об искусстве, разумеется, не юриспруденция, но и здесь научная мысль поработала не напрасно. В философской эстетике разработано достаточно ясное учение о художественном *образе* как духовно-онтологической сущности искусства, отграничивающей его от пост-искусства, не-искусства и других видов внеэстетической социальной практики.

Художественный образ представляет собой продукт и форму человеческого деяния, получившего воплощение, например, в слове или движущемся изображении. Однако сказать так — значит определить родовую принадлежность образа, но не его специфическое видовое отличие. Любой элемент культуры, к примеру, стол или стиральная машина, представляет собой воплощенное деяние. Однако, в отличие от других продуктов культуры, в которых опредмечена частная, специализированная активность людей, *образы искусства воплощают в себе всеобщие (соборно осуществляемые в истории) определения человеческой деятельности, восходящие к статусу человека как микрокосма — скрещенью ключевых планов бытия.* Субстанцией искусства является бытие в его эстетическом своеобразии. Трактовка художественного образа как всеобщего, данного в единичном, как целого в форме части и означает, что эстетический объект (художественное произведение) предстает идеальным средоточием жизни, в котором истина ее (сущность, закон) не отделяется от существования, а совпадает с ним. Прекрасное, как известно, есть просветленная материя — совпадение материи и света. Применительно к искусству источником света выступает творчество по мере самого Творца. Именно человека наделил Бог силой дать имена всем зверям полевым и птицам небесным (Быт. 2:19), то есть познать-сотворить их вслед за вселенским Логосом. В таком плане художник предстает подмастерьем под небом Бога, вос-создающим в собственном креативном акте «семенные логосы» вещей. Искусство есть проект богочеловеческого отношения к миру, образуя в нем специальную культурную («станковую») область прекрасного — благого и истинного.

Загадка образа искусства заключается в том, что идейная трансценденция («обратная» духовная перспектива), к которой восходит поэтический образ, целиком претворяется в то же время в конкретном пластическом изображении (выражении). Художественным образом может быть слово или отдельный кадр, какой-либо эпизод или сцена, а также фильм или роман в целом. Физика искусства есть метафизика: в нем не остается изъянов от тяжелой, непокорной духу плоти. По своей функциональной динамике образ сравним с напряжением силовым полем, взаимодействие параметров которого образует в каждый данный момент его жизни неповторимый рисунок, причем ни один из этих параметров не абсолютен, но зависит как от любого другого, так и от всех других вместе. В принципе, художественный образ следует рассматривать как сверхрациональное единство беспредельного и предела, как порождающую модель неограниченной смысловой мощи.

Итак, образ искусства — это идеальное *Все*, данное как предметное *нечто*, конечная модель бесконечного мира. Именно этим искусство отличается от не-искусства и пост-искусства. «В художественном творении истина сущего полагает себя в творение»[5]. В искусстве происходит процесс символизации сущего, когда самый обыкновенный предмет (событие) оказывается в то же время наглядным представителем мира, его обобщенным пределом (аттрактором). Выбирая себя, мы выбираем все человечество. В этом смысле любой художник — космогонист, хозяин своей символической земли как воображаемого проекта Большой Вселенной. Искусство — это виртуальная теургия. Исчерпывающая характеристика художественного образа-символа принадлежит С. С. Аверинцеву: «Символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и он есть знак, наделенный всей органичностью мифа»[6]. Своеобразие «новой визуальности» — кино, телевидения, видео — в этом плане только в том, что здесь тотальность сущего дана с *предельной чувственной наглядностью*, в реальном пространстве-времени. «Сосчитанная бесконечность» кинообраза и есть образный эквивалент этой тотальности.

Если попытаться графически изобразить энергийную динамику художественного образа, мы получим в центре непротяженную точку, от которой исходят всенаправленные лучи в бесконечность. А. Ф. Лосев назвал такую структуру «порождающей моделью

неограниченной смысловой мощи»[7]. Как полагает современная космология, таково же в принципе было рождение вселенной в результате божественного первотолчка (первовзрыва):

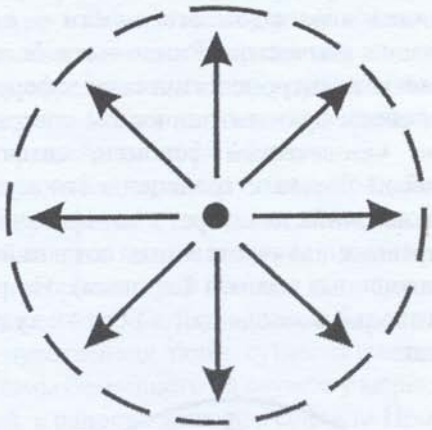


Рис. 1. Строение художественного образа

Движение искусства

Подобно расширяющейся вселенной, образы искусства — как и искусство в целом — процессуальны, они живут в пространстве-времени истории и движутся вместе с ним. Вечность нисходит во время. Исторически и логически началом *классического* искусства в Европе является античность, поместившая искусство в центр космоса (космоцентрическая классика). По Гераклиту, основу космоса — он же единственное сущностное произведение художества — составляет огонь-логос, мерами вспыхивающий и мерами потухающий. Проблемы соотношения бесконечного и конечного (духа и символа) здесь фактически не существует, так же как и ее развертки от абсолютного начала до такого же конца. В античности мы встречаемся с круговой мерой мироздания как причины и цели самого себя («вечное возвращение»). Афинский Парфенон полностью завершен — его дело в нем самом закончено.

Приход христианства в Европу означал приближение к иной трактовке культуры. В христианском духовном поле во главу угла ставится именно энергийное взамораскрытие духа и символа, твари и Творца — их таинственный и вместе с тем довери-

тельный диалог («я и Ты»). В отличие от язычества, христианство есть усыновление твари небесным Отцом, и потому мерой взаимоотдачи всеобщего и уникального здесь оказывается любовь (она же истина и красота). К сожалению, в условиях Европы христоцентричная мера художественности — в силу влияния мощной цивилизации языческого Рима — все более смещалась с течением времени в антропологическую сферу: готический шпиль, при всем своем архитектоническом совершенстве, есть преимущественно *человеческий* феномен, символизирующий рационально-волевой порыв к трансцендентному как внешнему объекту. Здесь источник некоторого метафизического холода, исходящего от древних величественных созданий европейской размерности («священных камней Европы»). На рисунке *классический* — молитвенно восходящий к Богу — художественный образ выглядит так:

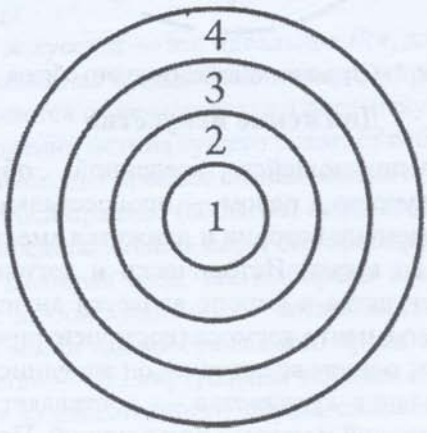


Рис. 2. Строение классического художественного образа

1. Духовное ядро (идеал)
2. Культура (этико-эстетическая норма)
3. Общество (социальная проекция нормы)
4. Технологии (материальная реализация нормы)

Ту же кардинальную для искусства проблему трансцендентного и имманентного по-своему решала эпоха Возрождения, с гуманистической точки зрения которой смысловую (знаковую) меру их соотношения в культуре определяет уже сам человек.

Прямая (зрительная) перспектива Ренессанса — это именно стратегия пресуществления теоцентрической культуры в антропоцентрическую, в пространстве-времени которой сотворенная энергетика бытия практически отождествляется с творящей. Собор святого Петра в Риме, так же как и «Мона Лиза» Леонардо, — это титанические автопортреты победившего гуманизма: безмерное здесь определено, то есть определено мерным. Духовное восхождение «я — Ты» переведено в логическое нисхождение по модусу третьего лица: «Я — он».

Человекобожеский характер новоевропейской культуры с особой силой проявился в постренессансную эпоху. В барокко, романтизме и даже в так называемом реализме именно имманентное (явленное) в возрастающей степени делается мерой трансцендентного (являющегося). Бог-художник в барокко, художник-бог в романтизме, чувственная ткань существования в реализме — все это псевдонимы безмерного на службе у мерного. Человек как мера всех вещей, к радости древнего софиста Протагора, утверждает себя и в картезианском «cogito», и в кантовской «целесообразности без цели», и в фаустовских играх с Мефистофелем, и в гегелевской абсолютной идее. Тематизация бесконечного как проекции конечного (живого как рода мертвого) — такова субстанция новоевропейского века Разума, закономерно разрешившегося в 1883 г. танцующим над пропастью Заратустрой. «Бог умер», его место занял самодостаточный человек.

С указанной точки зрения, авангард начала XX в. не внес ничего нового в культурную практику Европы. Собственно модернистский проект антропоцентрической цивилизации уже был засвидетельствован гением Возрождения и барокко во всех видах творчества и мышления — авангарду осталось лишь довести эту установку до религиозного финала. Проблематика авангарда в искусстве и философии — это именно проблематика конечного (тварного) «бога», переместившего основание своей деятельности из диалога в монолог. Коль скоро мерой творческого опыта авангарда является строительство личного космоса, то, строго говоря, соседняя художественно-интеллектуальная вселенная художника-модерниста может не интересовать. Режущий себе ухо Ван Гог, пишущий свой роман в темной комнате Марсель Пруст или философствующий о смерти Мартин Хайдеггер — таковы, пожалуй, наиболее выразительные образы великих аван-

гардистов XIX–XX вв. в Европе. Поставангард в этом плане отличается от авангарда лишь тем, что переводит антропоцентрическую драму в игровой трагифарс: мимика поставангарда не смеющаяся и не плачущаяся, а подмигивающая. Виртуальная реальность видеоклипа и рекламы — такова стихия поставангарда с ее «свирепой имманенцией», как выражаются некоторые мыслители...

Если говорить о смысловом пределе модернистской культуры (а духовным началом ее было именно Возрождение и Просвещение), то наиболее полно он представлен образом европейского богочеловека, которому не нужно и невозможно общаться с кем-либо, кроме себя самого. Модернизм — это стратегия космического нарцисса, любящего свое отражение. Элитарные концепции цивилизации, теории «башни из слоновой кости», презрение к «восстанию масс» черпают свою силу именно из запасников метафизического нарциссизма. Всматриваясь в уходящие от него «две бездны» (термин Д. С. Мережковского), модернизм находит там собственные проекции — отсюда смертельная тоска великих модернистов, от Эдгара По и Бодлера до Пруста, Бунюэля и Ингмара Бергмана. Кстати, кинематограф, изобретенный в середине модернистской эпохи, явился любимым (и последним) детищем авангарда, когда утомленной своим ratio Европе показалось, что бесхитростной машине под силу будет привести в соприкосновение на экране отъединенные друг от друга полюсы сущего — натуру и символ, число и хаос, даже гения и толпу. Между тем высшего своего цветения кино достигло в Голливуде — этой столице американизированного буржуазного мифа («миллионеры-ковбои-золушки»), оставив на откуп Старому Свету индивидуальные попытки повенчаться с миром как с собственным порождением. Самый грандиозный коммуникативный замысел модернизма — «демократический театр будущего» от Калькутты до Петербурга (выражение Андрея Белого) — понес на себе родимые пятна цивилизации, очарованной самой собой и смертью уже на постхристианской территории...

Вообще, как это ни печально, история Новой Европы в духовном плане описывается как ряд смертей — смерть Бога, смерть человека, смерть автора. Коммуникативный круг сужается — в культуре победившего индивидуализма все меньше перипатетиков на философских дорожках. Соборное единство католичества

(при всех оговорках относительно юридически одностороннего характера этого единства) сменяется в эпоху барокко и романтизма властвующей элитой гениев («талантов и поклонников»), не допускающих в свои сады посторонних. Модернизм позднебуржуазной эпохи как будто предельно расширил рамки культурного хронотопа, включив туда потенциально всех — но именно каждый в этой ситуации псевдообщения всех со всеми получил полное право всех и отвергнуть («сбросить с парохода современности»): каждый представляет собой эго-центр вселенной. Проиллюстрируем строение модернистского художественного образа графически:

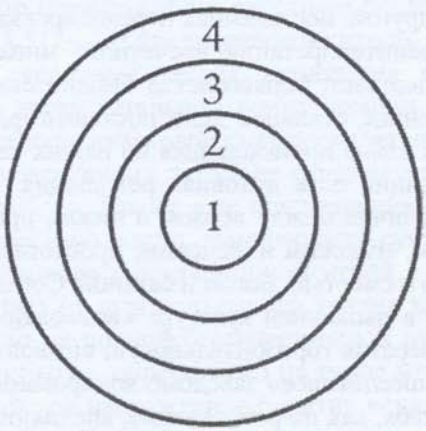


Рис. 3. Строение модернистского художественного образа

1. Персональное духовное ядро (человекобог)
2. Культура (этико-эстетическая норма)
3. Общество (социальная проекция нормы)
4. Технологии (материальная реализация нормы)

Искусство и пост-искусство

Постмодернизм явил миру абсолютный полицентризм истин, построенный на ощущении, что Истины нет. В таком плане нынешняя постмодернистская семиодинамика странно напоминает древний восточный пантеизм, согласно которому «Ты есть Тот» («тат твам аси»), а противоположность любой истины — тоже истина. Как бы то ни было, постмодернизм как философско-культурно-художественно-этически-коммуникативпая практика

есть совершенный инструмент у-ничтожения (приведения к ничто) Бога и человека. В постмодернизме любой автор, язык, речь, произведение, коммуникативный жест, хэппенинг, перформанс и так далее — звезда, но светимость бесконечного числа звезд создает ночь, в которой все кошки серы. Фуко, Деррида, Лиотар, Бодрияр, Делез и другие отцы постмодерна теоретически обосновали коммуникацию без общения, смысл поверх (помимо) смыслоразличения, чтение и письмо как операции с «телефонной книгой», абоненты которой слышат не голоса друг друга, но только собственное эхо. «Другой» в постмодернизме заменил *ближнего,* но с «другим» мы как раз не в состоянии общаться именно потому, что он другой. Бесконечная перекодировка в иномыслие, перманентная реинтерпретация несчетного множества текстов (интертекст, гипертекст, борхесовская библиотека-лабиринт) — таково единственное реальное дело поставангарда. В духовно-онтологическом плане происходящая на наших глазах драма западной цивилизации есть духовная революция, действительно отменяющая различие между верхом и низом, правым и левым, белым и черным, мужским и женским, просветлением и наваждением, жизнью и смертью. Богом и сатаной. Согласно современному теоретику в нынешней культуре «возможно, присутствует даже некий императив горизонтальности; символические структуры типа «высшее/низшее» заведомо кодированы как скомпрометировавшие себя, как не работающие, апелляция к ним расценивается как дурной вкус и обречена на поражение». Ради этого поражения много потрудились в свое время де Сад и Бодлер, Рембо и Бланшо, Арто и Батай, Генри Миллер и Чарльз Буковски...

Особое место в центре «свободной семиодинамики» занимает информационно-концептуальная власть, принадлежащая в конце XX в. СМИ и прежде всего телевидению и интернету. Виртуальная реальность электроники — это жесткое дисциплинарное поле производства людской ТВ-массы, управляющее подсознанием миллионов. Либеральные сказки о нерепрессивном (мягком) социуме давно пора бы оставить — перед лицом «бархатного» («оранжевого») диктата видеоклипа, рекламы, универсального ток-шоу на оплаченную тему. Медиакратия — не страшилка карикатурных реакционеров, а стратегическое оружие современной анонимной власти. Французский мыслитель консервативного направления Ги Дебор (покончивший впослед-

ствии с собой) назвал все это «обществом спектакля», где любая жизненная драма, вплоть до геноцида и войны («атака на башни Нью-Йорка») подается как материал для зрелища. Субъект электронного постмодерна — это телезритель (пользователь) вселенной, внимание которого функционирует по правилам massmedia; чего нет на экране или в мировой компьютерной паутине, того и не существует. Культура XXI в. — это культура призраков (фальшаков, «симулякров»).

С точки зрения религиозно-философской традиции, описанное состояние «информационного общества» представляет собой пародийное воспроизведение абсолютной Всевозможности пакибытия при утрате божественного субстрата последнего. «Будете как боги» (Быт. 3,51) — на эту *полуправду* хитрого змея поддалась «фаустовская» евроатлантическая технология существования, управляющая в эпоху тотальной коммуникации полом, возрастом, мыслями, сексом, «ласковой смертью» (эвтаназией)…

К счастью, неверующих людей не существует; не верующие в Бога верят в гибель. Такова уже прижизненная цена люциферианского нарциссизма cogito, заменяющего сущности отношениями и очарованного симуляционной игрой с собственными двойниками. Отказ от духоподъемного усилия в мире означает утверждение себя на ровной бескачественной плоскости (экране) призрачного бытия, обреченного на тупое механическое исчезновение. «Райское наслаждение баунти» исключает перспективу настоящего Рая. Компьютерная модель «грешной святости» (святости–греха) не смеется и не плачет, а подмигивает, здесь все близко, но не укусишь, потому что призраки не отбрасывают тени. Здесь нет Другого, потому что нет и Себя — ад есть невозможность любить.

Задумываясь о будущем подобного существования, лишенного самости, можно предположить следующее. Во-первых, весьма вероятна перспектива жесткого тоталитаризма («нового мирового порядка»), растущего именно на всеобщей относительности горизонтальных «пустых мест» слишком человеческого жизненного пространства. Старомодное «дурновкусие» различения верха/низа может быть окончательно блокировано Мировым Рынком, идеально встроившим ТВ-массы в психотронную социально-компьютерную систему. Во-вторых, возможна подлинная контриниициация Европы, предсказанная такими мысли-

телями, как К. Леонтьев, Л. Тихомиров, О. Шпенглер, Х. Ортега-и-Гассет, Р. Генон, Ю. Эвола — тотальное духовное раскрытие «мирового яйца» снизу для беспрепятственного воздействия на него инфернальных сил. Это последовательный путь «левой руки» — практической социокультурной магии, которым идут, в частности, многие деятели евроамериканской рок-культуры: «Лед Зеппелин», «Роллинг Стоунз», Дэвид Боуи, Стинг... Путь этот отмечен психоделической революцией, наркотиками, гомоэротизмом, СПИДом: самодостаточный человек-звезда как бы охлопывается, превращаясь в черную дыру. Восполнение рационально-юридического мировидения постхристианской цивилизации в XX в. происходит радикально: упраздняется сама возможность общения при свете дня. На схеме постмодерн можно изобразить так:

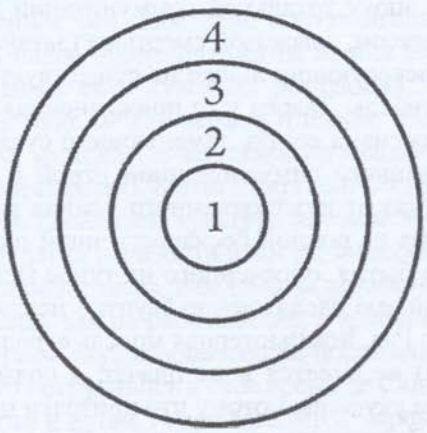


Рис. 4. Строение постмодернистского художественного образа

1. Коммуникативно-виртуальные технологии
2. Культура (этико-эстетическая норма)
3. Общество (социальная проекция нормы)
4. Духовная периферия (ценностная реализация нормы)

Итак, искусство и пост-искусство в современной культуре — не просто разные каналы информации: это разные духовно-онтологические пути. *Искусство* — это классика любой культуры, созидающая себя и человека sub specie aeternitatis (под знаком вечности). Особенно это значимо для православно-русской культуры, где сама первоначальная азбука («кириллица») имеет са-

кральный характер, будучи созданной для закрепления и передачи священного послания. Культурная ситуация в Европе сложилась иначе — здесь латино-язычная цивилизация уже в период своего возникновения получила антропоцентрический (человекобожеский) уклон, послуживший идейной основой духовного переворота Ренессанса, Просвещения, романтизма, а затем и собственно авангардизма («эго-вселенная»). К концу XIX в. западная культура оказалась как бы разорванной между натурализмом и символизмом, между числом и хаосом. Изобретение кинематографа на рубеже позапрошлого столетия с культурологической точки зрения явилось попыткой восстановления смыслового единства бытия путем фотографического воспроизведения его *тварного следа.* Кино как искусство оказалось последним порождением эпохи модерна, непосредственно вслед за которым в пространство культуры вошли электронные технологии, которые уже не ставили перед собой никаких творческих задач, кроме *управления сознанием и подсознанием* (своего рода социальной магии). Вторая половина XX в. прошла под знаком искусства смерти (постмодерна), семантическое поле которого абсолютно бескачественно, и в этом смысле лишено духовного выбора. Если классика (в камне, звуке, движущемся изображении) творит перед лицом Духа, и в целом есть молитва, обращенная к источнику бытия, то модернизм (эго-картина мира) создает свой артефакт перед лицом самого себя, и в целом есть видимость, обращенная к твари. В свою очередь, постмодернизм конструирует свой виртуальный объект (симулякр, фальшак) перед лицом Ничто и в целом есть кажимость, обращенная к тьме внешней. Классика хочет *быть*, авангард — *владеть*, а поставангард — *казаться.* В этом плане классическое искусство представляет собой один из путей спасения (сотериологии) культуры, модернизм осуществляет ее эвдемоническое (фаустовское) стремление к обладанию, тогда как постмодернизм (пост-искусство) по своей сути есть искусство танатологическое — один из проектов небытия.

Исходя из вышеизложенного, следует признать, что классика и модернизм в истории европейской (и отчасти русской) цивилизации — это методы (направления) *художественной* деятельности, хотя и принципиально различные по своему духовно-энергийному вектору. Что касается *постмодернизма* (поставангарда) — то это уже в значительной степени *внехудо-*

жественная, а частью и *антихудожественная* социальная практика, сущностью которой является разрушение (деструкция) образа человека как цельного существа (децентрация субъекта) путем технологической симуляции творения. У постмодерна (пост-искусства, артхауза) сохраняются ретроспективные связи с классической и модернистской художественной традицией, но площадь их соприкосновения мала и носит в основном формальный характер:

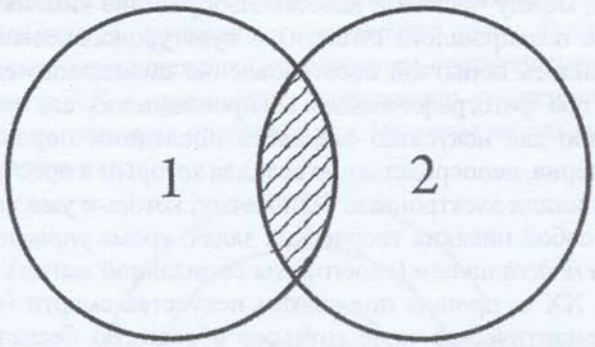


Рис. 5. Схема взаимоотношений искусства и пост-искусства

1. Искусство (классика и модернизм)
2. Пост-искусство (постмодернизм, артхауз)

Адептам пост-искусства — причем наиболее умным из них — в настоящее время не остается ничего иного, как делать вид, что «все нормально», ибо единственное дело актуального художника, с их точки зрения — это преодоление ставших форм. К чему такая установка приводит на практике, можно судить по выразительному описанию профессора В. Савчука (речь идет о III Международном фестивале экспериментальных искусств и перформанса в петербургском Манеже, август 2000 г.): «Следующая акция, привлекшая мое внимание, была акция обнаженной английской художницы Шинад Доннел, которая на квадрате пола, уставленном посудой, методично била ее деревянным молотком, <…> ее порезанные колени, руки, ступни кровоточили. Перформанс Шинад происходил «на фоне» кровавой и одновременно медитативной акции финского акциониста Пенти Отто Коскинена, который большим пальцем в анальном отверстии удерживал льющуюся из него кровь в течение полутора часов»[8]. Орган по-

добного «искусства» — кровь, и цель его — труп, ибо нет уже у него иной экзистенциальной опоры. Впрочем, по части явного и скрытого смертолюбия кино не уступит никому: достаточно вспомнить «живых покойников» Е. Юфита. Не о таком ли «кино» писал Вячеслав Иванов в своем «Римском дневнике» (1944):

Но на себя, на лицедея,
Взглянуть разок из темноты
Вмешаться в действие не смея,
Полюбопытствовал бы ты?

Аль жутко?.. А гляди, в начале
Мытарств и демонских расправ
Нас ожидает в темной зале
Загробный кинематограф.

Все вышеописанное относится, разумеется, к пост-искусству, к искусству смерти. «Целерациональность» подобных представлений заключается в том, чтобы искусство как таковое *разрушить* — вполне в стиле Ф. Ницше, которые требовал «преодолеть человека». Можно писать по этому поводу глубокие трактаты, называть публичный мазохизм «хаосмосом» (тождеством космоса и хаоса), привлекать для его интеллектуального оснащения древнего Эмпедокла или новейшую синергетику (распад как тайный аттрактор всего сущего) — любому незатемненному сознанию ясно, что дело тут идет о смерти, о наслаждении смертью, о «полной гибели всерьез». Покуда гибнут сами акционисты, это их личное дело, но они тянут за собой в андеграунд (буквально — в подземелье) толпы своих молодых последователей. Совершенно прав В. В. Бычков: «XX в. — особый, уникальный век в человеческой истории; последний век традиционной Культуры (Культуры Книги, Культуры творческой Личности, в частности) и одухотворенного Искусства и первый век какой-то грядущей глобальной ИНАКОВОСТИ, которая пока на уровне искусства знаменуется, прежде всего, хаосогенной (почти энтропийной) вакханалией артефактов — плодов атомно-компьютерной цивилизации, обоготворившей материю и материальность, вещь и вещность, тело и телесность и отринувшей Дух и духовное, нравственное, эстетическое, да и собственно человеческое в его традиционном гуманистическом смысле»[9]. Выше мы достаточно сказали об этом — перейдем теперь к следующему повороту нашего сюжета.

Искусство и не-искусство

Наряду с искусством, в культуре существуют — и всегда существовали — иные области, тесно связанные с искусством, но не тождественные ему. Прежде всего, это вся сверххудожественная и внехудожественная сфера гуманитарной практики — религия, философия, наука, политика, игра, спорт… Если религия есть синтез всего богатства человеческих проявлений (и уже потому включает в себя искусство, но отнюдь к нему не сводится), то философия может быть красивой — и отчасти даже поэтической — игрой ума. Точно так же математик может красиво (или, наоборот, слишком путано и занудно) доказать теорему, а спортсменка выразительно танцевать на арене (например, фигурное катание или художественная гимнастика). Все вышеназванные занятия имеют точки пересечения с эстетико-художественной сферой, однако называть их видами искусства — и предъявлять к ним, соответственно, художественные требования — было бы в высшей степени некорректно. В свое время И. Хейзинга назвал героя своей книги «Осень Средневековья» «homo ludens» — человек играющий, но отсюда не следует, что культура сводится к игре. Точно так же В. Брюсов хотел видеть в мире «лишь средство для звонко-певучих стихов», но это был лишь один из соблазнов русского «серебряного века». Области искусства и не-искусства в культуре граничат друг с другом, но по существу представляют собой *различные* области цивилизации:

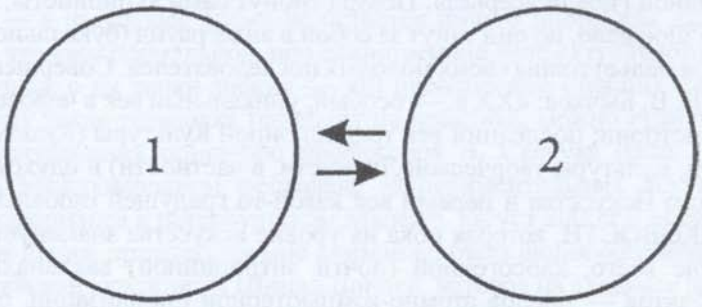


Рис. 6. Схема взаимоотношения искусства и не-искусства

С особой наглядностью это соотношение проявляется в кино, на телевидении, в интернете — вообще в пространствах нынешней звукозрелищной вселенной. Страницы кино- и тележурналов — от «Искусства кино» до желтых таблоидов — пестрят изысканными выражениями типа «имплозии», «морфинга»,

«композитинга», «рендеринга»... По существу, за этими словами стоят *технические* характеристики электронно-цифрового изображения, которые усилиями некоторых медиа-теоретиков (и практиков) возводятся в степень магической миростроительной матрицы XXI в. (ср. одноименный фильм братьев Вачовски). Следует подчеркнуть при этом, что все вышеприведенные термины совершенно одинаково относятся как к *киноискусству,* так и к *кинозрелищу,* описывая их безотносительно к конкретному предмету экранного акта, и, соответственно, к его социокультурной роли — эстетической, пропагандистской, коммерческой. Чтобы различить их по сущности, нужен *ценностный* (субстанциональный) подход — структурно-семиотический анализ, как мы видели, тут бессилен. Неудача эстетического структурализма второй половины прошлого века лишний раз доказала, что устройство (строение, прием, функция) и сущность (художественная природа in re) — далеко не одно и то же.

Гораздо ближе к нашей теме другие, весьма употребительные ныне понятия — «артхауз» и «мэйнстрим». Модное слово «артхауз» (в букв. переводе «дом искусства») должно обозначать, собственно, художественный игровой кинематограф — то, что прежде называлось авторским (в отличие от жанрового) фильмом. Существенно, однако, что «артхауз» в словоупотреблении начала XXI в. означает преимущественно постмодернистское (поставангардное) кино — именно этим работы П. Гринуэя или Л. фон Триера (не говоря уже, например, о «Гамлете» в стиле киберпанка или киберзомби) отличаются от произведений высокого (классического) киноискусства Феллини, Бергмана, Тарковского. «Ударим артхаузом по закисшим мозгам мэйнстрима» — так современные киноманы формулируют свое профессиональное эстетическое кредо. Разумеется, есть продуктивные мастера артхауза (например, М. Ханеке с его «Пианисткой» или Ф. Озон с его «Бассейном»), однако работают они как раз в том узком транзитном коридоре между искусством и пост-искусством, который только подчеркивает сущностное несовпадение между ними.

С другой стороны, «мэйнстрим» («поток») — это массовое, коммерческое кино, прежде всего американские «блокбастеры» с их многомиллионным затратами и еще большими прибылями, с их конвейерным голливудским производством, с их «спецприемами», с их информационно-рекламным шлейфом, начиная от

мировой моды и кончая детскими жвачками. Сюда же, по сути, относятся коммерческие киновидеоаттракционы. Вот пример восторженного газетного описания экранного техношока: «Экран в зале IMAX — с семиэтажный дом, фильм в формате 3D смотрят в специальных очках, а эффект присутствия таков, что зрители от страха или восторга роняют попкорн на пол». Тут же приводятся хиты указанного аттракциона: «Гарри Поттер», «Бэтмен», «Человек-паук», «Возвращение Супермена», «Триста спартанцев», «Делай ноги»... Совершенно очевидно, что речь здесь идет о грандиозном кино-видео-теле-бизнесе, сверхзадачей которого является производство прибавочной стоимости, а вовсе не произведений искусства. Подчеркну еще раз, что границы между артхаузом (киноискусством) и мэйнстримом (кинозрелищем) относительно прозрачны: «Апокалипсисы» Ф. Копполы или М. Гибсона — одновременно и зрелище и искусство. Но это скорее исключение, чем правило. Как уже говорилось, любой боевик или триллер (всякий продукт культуры вообще) обладает эстетической стороной — но по свой глубинной онтологии, то есть по наличию (или отсутствию) в данном «артефакте» *художественного образа как самоцели, искусство и зрелище суть разные виды социокультурной практики,* осуществляемые с помощью одних и тех же технических (аудиовизуальных) средств. В первом случае имеет место духовное — восходящее к истине-красоте — творчество (часто финансово убыточное), во втором — рыночный (информационный, рекламный, развлекательный, политический) бизнес-проект. И смешивать их друг с другом было бы методологической ошибкой.

Когда зритель покупает билет в кино, он должен знать, идет ли он на встречу с искусством, или тратит деньги на развлечение, вроде футбола или ночного клуба*. Когда человек включает теле-

---

* О тревожных процессах в современных США выразительно пишет бывший советский, а ныне американский профессор Хьюстонского университета Марк Зальцберг: «За 20 лет население страны выросло на 60 млн. человек, главным образом за счет непроизводительной части населения, к тому же обладающего непомерными аппетитами в отношении материальных благ. За это же время правительство резко увеличило минимальные заработки нижних слоев общества. Намного увеличились суммы выплат по безработице и прочие социальные блага. Резко повысился процент цветного населения. Белые теперь составляют меньшинство не только в Техасе. Сильно увеличилась социальная и правовая защита малоимущих, так же как и материальное содержание

визор у себя дома, ему лучше заранее выбрать канал, а то он вместо «культуры» рискует попасть на такую «чернуху с порнухой», от которой он — и особенно его ребенок — будет долго приходить в себя. Когда киновед, социолог или теоретик культуры пишет о современном кинематографе, ему следует ясно представлять, каков, собственно, по исходному качеству его объект — от этого априори зависит его исследовательский инструментарий, то есть сам предмет и метод его науки. Не следует забывать, что наиболее мощная кинопромышленность в мире — американская — представляет метафизически молодую, почти подростковую цивилизацию, основные жанры которой — боевик, фантастика, катастрофа, триллер, мюзикл с почти неизбежным хэппи-эндом — суть скорее феномены молодежной субкультуры, вроде поп- и рок-музыки, чем явления искусства в европейском смысле этого слова. Все эти «кинг-конги, «акулы», «звездные войны», «чудища юрского периода» и танцующие девушки-убийцы (мюзикл «Чикаго») — все это американизированные архетипы незрелой души, моделирующие (и консервирующие) примитивное сознание масс на уровне технотронной манипуляции. Тем более это противоречит эстетической традиции русской культуры, для которой художество (вопреки прошлому марксистскому и нынешнему либеральному атеизму) до сих пор сохраняет связь с областью сакрального, даже в модернистском его варианте. В русской культуре не завершился процесс обмирщения (секуляризации), вследствие чего она — в отличие от евроатлантической — не может быть осмыслена в пределах какого-либо сущностно одномерного (в духе «одномерного че-

---

минимум миллионов откровенных бездельников. В результате эти слои населения стали активно вовлекаться в культурную и политическую жизнь страны. Вернее, их стали вовлекать туда различного рода политические дельцы и представители масс-медиа для собственного продвижения во власть. Минимум 15 млн из них — неграмотные мексиканцы, пуэрториканцы и представители прочих народов Латинской Америки и Африки, столько же чернокожих американцев. Эти люди не принадлежат к европейской культуре. В Америке и до 80-х гг. таких людей было немало, но количество переходит в качество. Концентрация носителей старой культуры и традиций стала угрожающе низкой». (Независимая газета, 21.06.2008.) Вообще за сто лет истории мирового кинозрелища набор исходных развлекательных жанров (боевик, комедия, мелодрама) по существу не изменился: его незыблемой основой (матрицей) остаются всё те же «Проделки игрока» и «Любовь в булочной», описанные еще в 1909 году Корнеем Чуковским. См.: *Чуковский К.* Нат Пинкертон и современная литература // *Чуковский К.* Собр. соч. В 6 т. М., 1965. Т. 6. С. 119.

ловека» Э. Фромма) пространства-времени. Ценностное ядро православно-русской цивилизации развернуто в двух взаимопересекающихся религиозно-эстетических плоскостях — христианской и антихристианской, драматические отношения между которыми на уровне мировидения, политики и технологии составляют сквозное действие русского бытия в его прошлом, настоящем и ближнем будущем. Выразительный пример упорного прорастания христианских духовных смыслов сквозь экранную «зону зеро» — фильмы Александра Сокурова, когда между тягучими некрофильскими построениями вдруг зазвучит «Жертва вечерняя» в исполнении Б. Христова, что решительно меняет всю художественную ориентацию его творения. И даже в «предрассмертной» страшилке А. Балабанова «Груз 200» («экшн с мертвецом») один из ее протагонистов — заведующий кафедрой научного атеизма Ленинградского университета — идет под конец креститься в православный храм, ибо другого пути спасения у него нет.

В заключение изобразим на рисунке характер взаимодействия между искусством, пост-искусством и не-искусством в современной культуре:

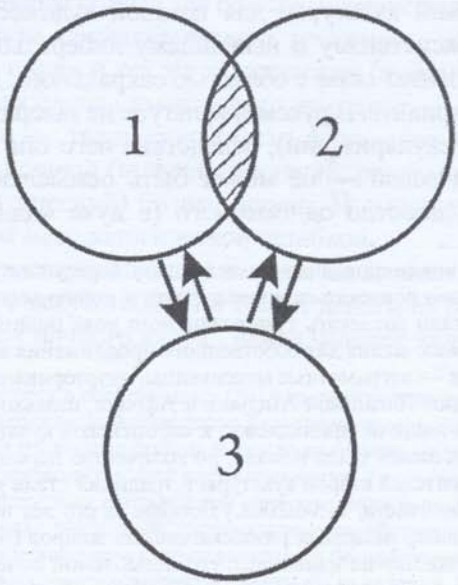


Рис. 7. Схема взаимоотношения между искусством, пост-искусством и не-искусством

1. Искусство (классика и модернизм)
2. Пост-искусство (постмодернизм, артхауз)
3. Не-искусство (иные социальные практики)

«Композиция жизни (и искусства. — *А. К.*), балансирующей на грани хаоса — трансграничной, неопределенной — с трудом удерживается сознанием, едва поддается прочтению, порою не поддается вообще. В особенности если исследователь ориентирован на прежний круг аксиом», — пишет современный отечественный философ А. И. Неклесса[10]. Однако это не означает, что порядок и беспорядок равновелики (равночестны); еще менее это означает, что порядок может быть каким-либо образом выращен из хаоса, образ из без-образия, живое — из трупной ткани. Низшее не вырастает из высшего, нечто из ничего. И если синергетика пытается уравнять их на плоскости наличного бытия, то делает она это именно за счет его (бытия) уплощения, то есть забвения того, что есть еще Другой, который выше антиномии «жизни-искусства» и «смерти-пост-искусства», и который держит их обеих на своей ладони. И каждый выбирает здесь свое зрелище — самого себя.

В заключение сформулируем некоторые выводы

1. Не следует называть искусством то, что называется не так.

2. Искусство — это образ человека, осуществляющего истину-красоту по мере своей культуры.

3. Существует множество иных видов социокультурной практики, частично пересекающихся с искусством или вовсе не пересекающихся с ним. Они не лучше и не хуже искусства, они другие.

4. Человек (зритель) имеет полное право выбрать для себя искусство, пост-искусство или не-искусство, но для этого ему следует их хотя бы приблизительно различать.

5. Тем более следует различать их аналитику и практику (профессионалу) культуры, ибо профаническое смешение искусства и зрелища в условиях информационного общества ведет к тяжелым последствиям теоретического, общественного и нравственно-эстетического порядка.

Примечания

[1] *Савчук В.* Режим актуальности. СПб., 2004. С. 38.

[2] Там же. С. 49.

[3] Там же. С. 54.

[4] *Бланшо М.* Литература и право на смерть // Новое литературное обозрение. М., 1994. № 7. С. 52.

[5] *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. С. 278.

[6] *Аверинцев С. С.* Символ // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1971. Стлб. 826.

[7] *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 133.

[8] *Савчук В.* Режим актуальности. С. 78.

[9] Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. Под ред. В. В. Бычкова. М., 2002. С. 344.

[10] Мир индиго. Эпоха постмодерна и новый цивилизационный контекст. Доклад А. И. Неклессы на семинаре «Контуры эпохи постмодерна: новый цивилизационный контекст. Россия в Новом мире» при отделении общественных наук Российской Академии наук 27.03.2008. Электронная версия.

СОДЕРЖАНИЕ

Р. Д. Копылова. СОВРЕМЕННАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ КИНОКРИТИКА: МЕЖДУ ПИАРОМ И АРТХАУСОМ.....3

Л. Н. Березовчук. ЖАНРОВЫЙ КАНОН МЮЗИКЛА В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРАТЕГИИ АРТХАУСА.....46

С. В. Хлыстунова. СИНТЕТИЧЕСКАЯ СРЕДА И ЖАНРОВАЯ ПАЛИТРА КИНО: СТУДИЯ «ILM» И РАЗВИТИЕ ЦИФРОВЫХ ВИЗУАЛЬНЫХ ЭФФЕКТОВ.....75

О. Н. Смирнова. О СВЯЗИ МУЗЫКАЛЬНОГО РЕШЕНИЯ ФИЛЬМА СО ЗРЕЛИЩНОЙ ЭСТЕТИКОЙ (на материале исторического боевика Р. Скотта «Гладиатор»).....124

П. А. Багров. ФИЛЬМЫ «МАЛОЙ ФОРМЫ» И МОДЕЛЬ ТОТАЛИТАРНОГО КИНО.....143

А. А. Маков. ОСОБЕННОСТИ ПРОДЮСЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ КИНО.....176

А. Л. Казин. ИСКУССТВО, ПОСТ-ИСКУССТВО И НЕ-ИСКУССТВО.....202

КИНОИСКУССТВО И КИНОЗРЕЛИЩЕ

Сборник статей

Часть II

ЗРЕЛИЩЕ КАК ИСКУССТВО

Редактор М. Б. Капрелова
Корректор С. П. Минин
Компьютерная верстка: В. А. Фролов

Подписано к печати 06.04.11
Формат 60 × 90/16. Бумага «SvetoCopy». Гарнитура «Таймс».
Усл. печ. л. 15,0. Тираж 250 экз. Отпечатано на ризографе РИК.

Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств
190000. Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. Т. 314-21-83
www.artcenter.ru